

24 Vol.

 ANNALES DU MUSÉE. 

C. Normand inv

ANNALES DU MUSÉE

ET DE

L'ÉCOLE MODERNE DES BEAUX-ARTS.

Recueil de Gravures au trait, contenant la collection complète des Peintures et Sculptures du Musée Napoléon et de celui de Versailles; les objets les plus curieux du Musée des Monumens français; les principales productions des Artistes vivans, en peinture, sculpture et architecture, édifices publics, etc.; avec des notices historiques et critiques.

Par C. P. Landon, Peintre, ancien pensionnaire de l'Académie de France, à Rome; membre de plusieurs Sociétés littéraires.

Cet Ouvrage classique a obtenu une Médaille d'argent à l'exposition publique de 1806.

TOME QUATORZIÈME.

A PARIS,

Chez C. P. Landon, Peintre, quai Bonaparte, n.° 1, au coin de la rue du Bacq.

DE L'IMPRIMERIE DES ANNALES DU MUSÉE.

1807.



A Monsieur WEST,

Peintre, Président de l'Académie royale de Peinture de Londres.

Monsieur,

Les nations rivalisent de gloire et de puissance : les beaux-arts aussi rivalisent de gloire ; mais, étrangers à ces mouvemens terribles qui changent quelquefois la face politique des empires, les beaux-arts sont de toutes les nations. Ceux qui les professent voyent dans leurs rivaux des frères, des amis : dirigés dans leurs travaux par des principes constans qui leur sont communs, ils ont également un commun intérêt : c'est l'honneur et la prospérité de l'art.

Admirateur zélé de ces riches conceptions qui depuis longtemps ont répandu dans l'Europe les preuves de votre génie fécond et votre juste célébrité, j'ose publier sous vos auspices ce volume

d'un recueil que vous avez honoré de vou[illegible] frage. Il me reste le regret de ne pas vous offrir un plus digne témoignage des sentimens de respect et de haute estime avec lesquels je suis,

Monsieur,

Votre très-humble et très-obéissant serviteur.

LANDON.

TABLE

Des Planches contenues dans le 14e volume.

PEINTURE.

Tableaux anciens.

Tableaux modernes.

SCULPTURE.

Sculpture antique.

Sculpture moderne.

ARCHITECTURE.

Projets et Monumens modernes.



Jules Romain pinx.t

Planches première et deuxième. — La Circoncision de Jésus-Christ. Tableau de la galerie du Musée; par Jules-Romain.

« Le huitième jour où l'Enfant devait être circoncis « étant arrivé, il fut nommé Jésus, qui était le nom « que l'Ange avait annoncé avant qu'il fut conçu dans le « sein de sa mère. » (*Evangile selon S. Luc, chapitre II*).

Le peintre a commis un anachronisme dans sa composition. Il confond évidemment le sujet de la Circoncision de J. C. avec celui de la Purification de la Vierge. Jésus fut circoncis huit jours après sa naissance, non à Jérusalem, ainsi que l'annonce le fond du tableau représentant l'intérieur du temple où se trouve le chandelier à sept branches, mais à Bethléem, et même, selon S. Epiphane, dans la grotte où il était né. Ce ne fut que le quarantième jour après sa naissance, époque prescrite pour la purification de la Vierge, que Marie et Joseph portèrent à Jérusalem l'Enfant divin, comme le dit expressément l'Evangile.

« Et le temps de la purification de Marie étant accom- « pli, selon la loi de Moyse, ils le portèrent à Jéru- « salem pour le présenter au Seigneur, et pour donner, « ce qui devait être offert selon la loi, deux tourterelles « ou deux petits de colombes. » (*Evangile selon S. Luc, chapitre II*).

Cette dernière cérémonie est indiquée dans le tableau, par l'offrande des jeunes Colombes ou des Tourterelles que l'Accouchée vient offrir en holocauste.

Soit inadvertance, soit fantaisie de l'artiste, ces deux sujets qui devraient être traités séparément se trouvent donc ici réunis; il est douteux que le Poussin ou quelque autre peintre, historien fidèle, eussent pris une semblable licence. Peut-être Jules-Romain a-t-il voulu donner plus d'apparat à son sujet. La circoncision, chez les Hébreux (*), n'en exigeait aucun; leur loi même n'avait rien de prescrit sur le ministre : ce pouvait être le père de l'enfant, un parent, un prêtre, un chirurgien, etc.; la circoncision étant pour la religion hébraïque, ce qu'est le baptême dans la religion chrétienne.

Au surplus, cette multitude de personnages d'âge et de sexe différens, dont les attitudes sont vraies et animées; cette variété de caractères, de costumes; cette richesse d'architecture, cette plénitude de scène, si l'on peut s'exprimer ainsi, annoncent une imagination riche, une invention facile, qualités éminentes qui distinguent le premier des élèves de Raphaël. Quoique Jules-Romain ait particulièrement excellé dans les grands ouvrages, surtout dans les fresques, on ne peut disconvenir que ce tableau peint à l'huile, et dont les figures ont tout au plus vingt pouces de proportion, ne soit extrêmement précieux sous bien des rapports. Sa parfaite conservation y ajoute un nouveau prix.

Lorsque Jules-Romain fit ce tableau, sans doute il était encore sous la discipline de Raphaël. Plusieurs parties sont exécutées d'un pinceau sec et timide; les têtes de femmes semblent avoir été peintes sans que l'artiste ait con-

---

(*) Les Juifs modernes donnent un grand éclat à cette cérémonie.

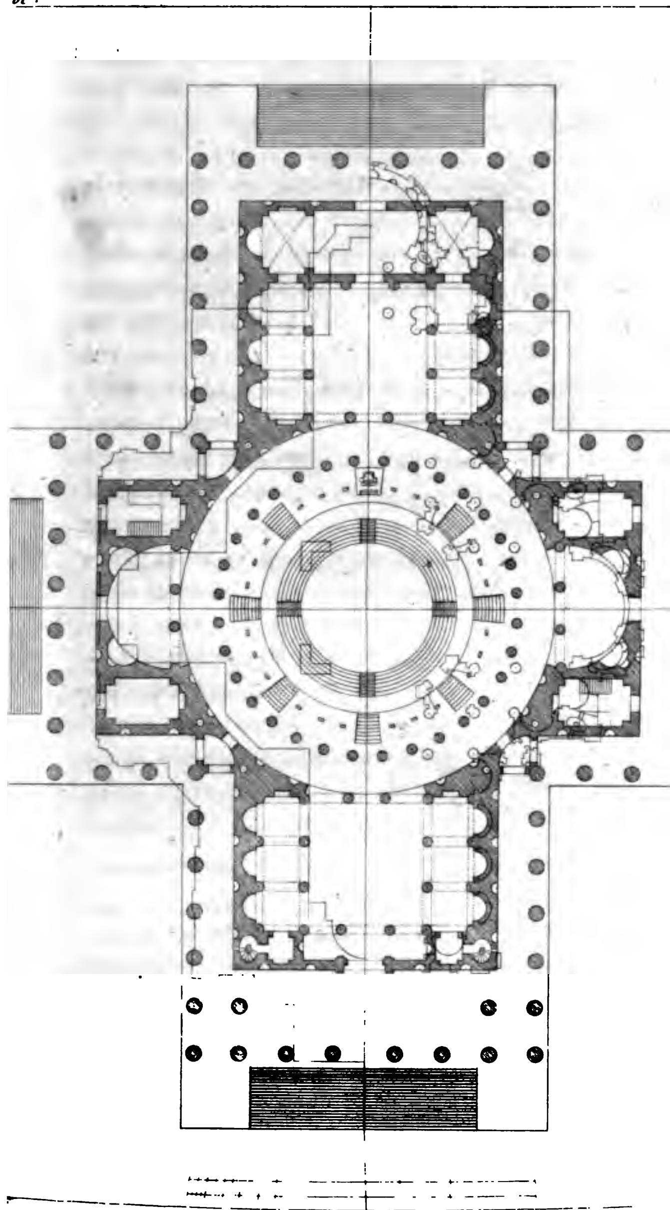


sulté la nature, et les teintes en général ont de la dureté: les draperies ne manquent ni de légèreté, ni de finesse, la touche en est ferme, les couleurs en sont fières; mais elles ne sont pas *rompues* selon la pratique des bons coloristes; cependant on ne saurait en faire un reproche à Jules-Romain. Ni le génie bouillant de ce peintre, ni les principes de l'école où il se forma, ne le portèrent vers cette partie de l'art, qui a illustré les Flamands et les Vénitiens.

Le fond d'architecture ainsi que les accessoires paraissent être d'une autre main que de celle de Jules, et l'on pourrait les attribuer soit à Jean da Udine, soit à Jean Francesque Penni, ses condisciples, qui peignaient ordinairement ces sortes d'objets dans les tableaux de Raphaël. On sait qu'alors les élèves se faisaient un honneur de seconder leurs maîtres, et même leurs compagnons d'étude, dans l'exécution des travaux les plus importans. La principale gloire en demeurait toujours à l'auteur de la composition et des dessins qui servaient de modèles. C'est à cette manière d'opérer que nous devons les nombreuses et grandes productions des chefs d'écoles, que ceux-ci n'eussent pu terminer sans se faire aider: elle était encore, pour de jeunes disciples, un moyen d'avancement. Malheureusement le système des artistes de nos jours est bien différent; la plupart des maîtres semblent s'isoler de leurs élèves, et ceux-ci se soustraire à une surveillance en quelque sorte paternelle qui leur est si utile. Combien d'hommes en réputation craindraient de trouver un rival dangereux dans l'élève qu'ils auraient associé à leurs travaux! Combien d'élèves croyent, au bout de quelques années, pouvoir se passer de guide, peut-être même égaler ceux à qui ils doivent le peu qu'ils

ont appris, et n'hésitent pas à offrir au public de malheureux essais dont souvent ils ne retirent que du ridicule !

Jules-Romain ne pensait pas ainsi ; ce ne fut qu'à la mort de Raphaël qu'il se livra à son propre génie ; jusques-là il n'avait pour ainsi dire travaillé que d'après les dessins de son maître, et même il fut chargé conjointement avec Jean Francesque de terminer plusieurs de ses tableaux qui étaient restés imparfaits. Tant que ce grand peintre exista, Marc-Antoine ne put obtenir de graver d'après Jules-Romain qui, selon l'expression de Félibien, « avait eu ce respect pour Raphaël « de ne rien mettre au jour pendant la vie de son maître, « pour ne paraître pas vouloir entrer en concurrence avec « lui. »



C. Norr

Planche troisième. — Sa Majesté l'Impératrice, visitant l'Hospice de la Maternité, à Paris. Tableau par M. Lafond.

Cet Hospice est une des institutions qui attestent le plus évidemment les bienfaisantes sollicitudes du Gouvernement (1). C'est là qu'une épouse délaissée et dans l'indigence, une jeune femme victime de la séduction, se réfugient avec confiance, et vont mettre au jour les fruits d'une union malheureuse. Avant que cet asile eût été offert au repentir et à l'infortune, combien de mères livrées au désespoir, combien d'enfans nouveaux-nés, victimes innocentes des fautes de leurs parens, ont péri faute de secours, au sein de l'obscurité et de la misère?

Dans un siécle où l'on accuse l'égoïsme de concentrer toutes les affections, il se trouve encore des ames généreuses qui ne craignent pas d'entendre les plaintes de la douleur, et d'essuyer les larmes du repentir. Une Princesse, qui ne voit dans la grandeur que les moyens d'exercer sa bienfaisance, et qui du haut du trône tend une main protectrice aux infortunés, donne chaque jour l'exemple de la plus sublime des vertus. Plus d'une fois l'Impératrice a visité l'Hospice de la Maternité: sans autre éclat que celui qui est nécessaire pour rendre les conso-

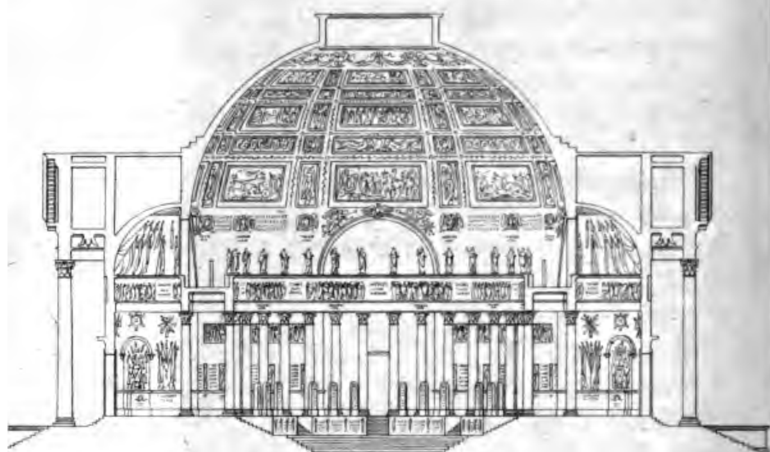
(1) L'Hospice de la Maternité, ci-devant Hôpital des Enfans-Trouvés, est divisé en deux maisons, dont l'une, située rue d'Enfer, dans l'ancienne maison de l'institut de l'Oratoire, est destinée à l'accouchement des mères indigentes; et l'autre, située rue de la Bourbe, est consacrée au dépôt des enfans nouveaux-nés et abandonnés, et à leur allaitement, jusqu'à ce qu'ils soyent envoyés en nourrice ou en pension dans les départemens.

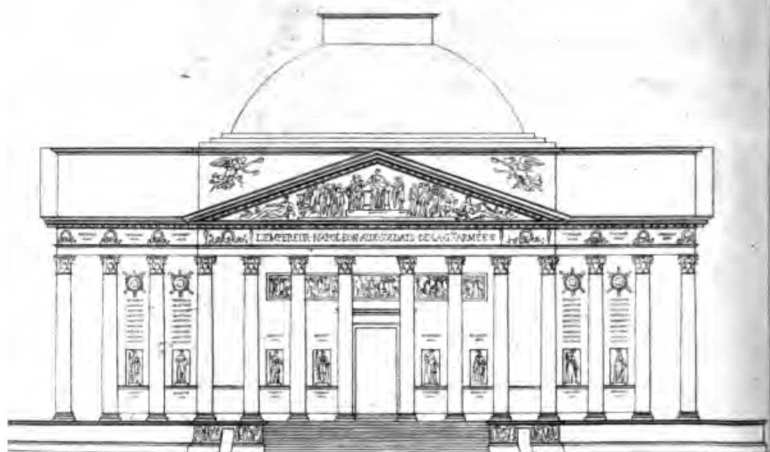
lations plus efficaces, on a vu Sa Majesté porter dans cette maison la joie et l'espérance. Elle n'a pas dédaigné de s'asseoir au milieu d'une multitude de mères souffrantes et de pauvres enfans. L'Hospice honoré de la protection spéciale de l'Impératrice, a acquis une nouvelle considération, et les bienfaits des particuliers lui ont assuré une plus grande utilité. Tel est le pouvoir de l'exemple donné par les Grands.

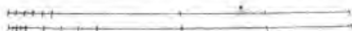
On doit féliciter l'auteur du tableau d'avoir tracé cette scène de bonté et de générosité: c'est à la fois honorer dignement la Majesté Souveraine, et servir les intérêts des malheureux.

Le but de l'éditeur de ce recueil étant de conserver principalement les traits historiques qui ont de l'intérêt, et les idées ingénieuses des artistes, il a dû penser que la composition de M. Lafond ferait plaisir aux souscripteurs; elle offre un acte de bienfaisance digne d'être cité, une scène agréable et bien disposée; et l'on juge facilement en voyant le tableau, que s'il laisse à désirer quelque chose sous le rapport du coloris et de la finesse d'exécution, c'est que l'auteur a été gêné par le temps prescrit pour l'exposition publique.

Ce tableau faisait partie du salon de 1806. Les figures ont environ 2 pieds de proportion.







C. Normand inv^t et sc

Planches quatrième, cinquième et sixième. — ***Plan, Elévation et Coupes d'un Projet pour le Monument à élever à la gloire de la Grande Armée, sur l'emplacement de la Madeleine, à Paris; par*** M. Normand, Architecte.

Avant de donner l'explication de ce Projet, il est nécessaire de rapporter ici les principaux articles du decret impérial, relatif au concours ouvert pour ce monument.

« Article 1.er Il sera établi sur l'emplacement de la Madeleine de notre bonne ville de Paris, aux frais du trésor de notre couronne, un monument dédié à la Grande Armée, portant sur le frontispice: L'EMPEREUR NAPOLÉON AUX SOLDATS DE LA GRANDE ARMÉE.

2. Dans l'intérieur du monument seront inscrits sur des tables de marbre les noms de tous les hommes, par corps d'armée et par régiment, qui ont assisté aux batailles d'*Ulm*, d'*Austerlitz* et d'*Jena*, et sur des tables d'or massif, les noms de tous ceux qui sont morts sur les champs de bataille. Sur des tables d'argent sera gravée la récapitulation par département, des soldats que chaque département a fournis à la Grande Armée.

3. Autour de la salle seront sculptés des bas-reliefs où seront représentés les colonels de chacun des régimens de la Grande Armée avec leurs noms; ces bas-reliefs seront faits de manière que les colonels soyent groupés autour de leurs généraux de division et de brigade par corps d'armée. Les statues en marbre des maréchaux qui ont commandé des corps, ou qui ont fait partie de la Grande Armée, seront placées dans l'intérieur de la salle.

4. Les armures, statues, monumens de toute espèce enlevés par la Grande Armée dans ces deux campagnes; les drapeaux, étendards et timbales conquis par la Grande Armée, avec les noms des régimens ennemis auxquels ils appartiennent, seront déposés dans l'intérieur du monument.

5. Tous les ans aux anniversaires des batailles d'*Austerlitz* et d'*Jena*, le monument sera illuminé, et il sera donné un concert précédé d'un discours sur les vertus nécessaires au soldat, et d'un éloge de ceux qui périrent sur le champ de bataille dans ces journées mémorables.

Un mois avant, un concours sera ouvert pour recevoir la meilleure ode et la meilleure pièce de musique analogue aux circonstances.

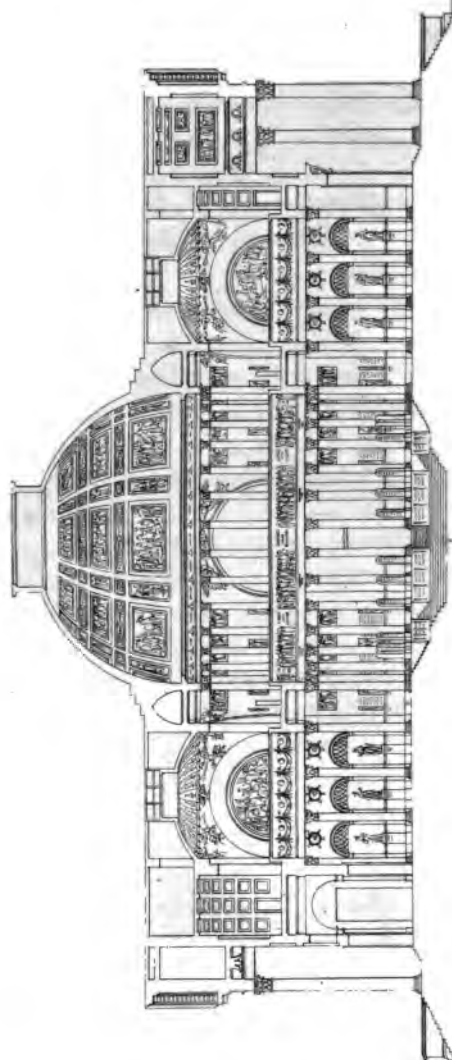
Une médaille d'or de cent cinquante doubles Napoléons sera décernée aux auteurs de chacune de ces pièces qui auront remporté le prix.

Dans les discours et odes, il est expressément défendu de faire aucune mention de l'Empereur.

6. Notre Ministre de l'intérieur ouvrira sans délai un concours d'architecture, pour choisir le meilleur Projet pour l'exécution de ce monument.

Une des conditions du Prospectus sera de conserver la partie du bâtiment de la Madeleine, qui existe aujourd'hui, et que la dépense ne dépasse pas trois millions, etc. »

Les occupations de M. Normand l'ayant empêché de se livrer aux longs travaux du concours qui exige des dessins tracés sur une grande échelle, cet artiste a pu néanmoins dans ses momens de repos, composer un Projet dont le plan, l'élévation et les coupes contenus dans une petite dimension, ont dû lui coûter beaucoup moins de temps. Ils n'en feront pas moins de plaisir aux amateurs d'ar-




chitecture, et prouveront que l'auteur s'est attaché à remplir le plus exactement possible les conditions imposées aux concurrens (*).

(*Planche quatrième.*) Il est facile de reconnaître de chaque côté de ce Plan, la masse des anciens plans. A gauche est celui de M. Contant d'Ivri. A droite, l'édifice dans son état actuel, par M. Couture. Ce dernier contient beaucoup plus de détails, parce qu'ayant reçu une partie de son exécution, il était plus particulièrement la base des Projets qu'on devait présenter. Ces deux Plans réunis sont tracés d'après ceux qui étaient annexés au programme. L'artiste leur a laissé dans son dessin, une grande simplicité pour en rendre l'intelligence plus facile, et après avoir arrêté le sien, il l'a ombré légèrement pour le faire mieux distinguer et éviter la confusion des masses.

Comme il fallait que l'extérieur de l'édifice répondît à la grandeur de sa destination, M. Normand, en laissant subsister le porche existant et dont la conservation a été justement recommandée, a cru devoir le continuer dans toute l'étendue du pourtour. Dans le soubassement extérieur, sont indiqués des corps-de-garde au dessus desquels seraient placés des chars de triomphe ou des trophées. Les niches qui ornent le pourtour pourraient être occupées par les statues des héros de l'antiquité, et chaque tympan des frontons représenterait l'un des faits mémorables du règne de l'Empereur. Telle est

---

(*) Les dessins de M. Normand ont été composés et gravés bien avant l'exposition publique des Projets mis au concours; mais l'Éditeur n'a pas cru devoir les publier avant le jugement de l'Institut. L'intention de l'éditeur n'est pas de mettre ce Projet en parallèle avec celui qui a obtenu le prix, mais il a cru devoir rendre cet hommage particulier aux talens et au zèle de M. Normand.

l'idée qu'on peut prendre de ce Projet, en examinant le plan (*pl.* 4), l'élévation (*pl.* 5) et la coupe prise sur la longueur de l'édifice (*pl.* 6.). Quant à la coupe prise sur la largeur, faisant partie de la planche 5, on peut voir qu'en supprimant ce second ordre, sans rien changer au Plan, la coupole et les détails acquièrent une dimension beaucoup plus vaste et rappellent la coupole du Panthéon de Rome. On pourrait décorer cette partie du temple de tableaux d'une grande proportion et de riches accessoires qu'il serait facile de mettre en rapport avec l'ensemble. Au dessus des colonnes, seraient placées des statues consacrées à la gloire des généraux.

M. Normand, toujours pénétré de l'intention du programme, a senti qu'un édifice consacré à la mémoire des Guerriers français, ne devait pas avoir dans son intérieur (*voyez pl.* 5) l'aspect ordinaire d'une église: il a conçu un nouveau Panthéon du centre duquel on peut apercevoir tout ce qui doit y être renfermé. Outre la disposition principale, il en fallait encore une particulière pour les objets d'embellissement, tels que les tables d'or et d'argent, les marbres où seront inscrits les noms des soldats de la Grande Armée, les bas-reliefs, les statues des Maréchaux d'empire, les armures, drapeaux, etc. Il s'agissait de disposer d'une manière commode l'ensemble du monument, pour qu'un orateur pût y être entendu, et que l'on ne perdît rien des concerts qui doivent y être donnés aux époques anniversaires des dernières victoires de l'Empereur.

Une forme d'un diamètre spacieux, a paru la plus convenable pour le centre du monument. L'Artiste a laissé subsister de l'ancien plan, tout ce qu'il a jugé pouvoir être conservé; il a donné une preuve de goût, en faisant disparaître les ressauts et les subdivisions, toujours nuisibles à

l'effet, quoiqu'il soit vraisemblable que c'est dans l'espérance d'en produire un plus grand, que le premier Architecte les avait employés. M. Normand a joint la simplicité des lignes à la richesse des détails: union qui forme le caractère de toutes les belles productions en architecture, et qui dérive de principes longtemps méconnus en France.

Devant les colonnes qui décorent la partie circulaire de l'intérieur, seraient placées, en forme de cippes, les tables d'or et d'argent, au dessous desquelles serait un soubassement destiné à recevoir les noms des soldats présens aux batailles d'Ulm, d'Austerlitz et d'Jéna. Des gradins seraient disposés dans cette partie, pour les membres de la Légion d'honneur, lorsqu'on prononcerait l'éloge des Guerriers. Le dénombrement des soldats fournis par chaque département, serait gravé dans la partie circulaire établie derrière les colonnes. La première salle d'entrée, et celle du côté opposé, seraient consacrées aux Maréchaux d'Empire. L'Artiste a conservé les deux parties latérales, en *cul de four*, qui font partie du plan de la Madeleine, et c'est là que pourraient être rassemblés tous les trophées, honorables fruits de nos conquêtes. La pièce ou galerie du fond (*voy. le plan*), servirait de salle d'assemblée: on y déposerait des objets précieux de tout genre, dignes de rappeler de glorieux souvenirs. De larges escaliers, placés en dehors, conduiraient à une galerie publique, formant le pourtour de l'édifice: deux autres pièces seraient destinées au service ordinaire du temple ou au logement des conservateurs.

Après l'examen détaillé de ce Projet, dont la disposition est large et majestueuse, où rien ne paraît hasardé ni sacrifié à de bizarres combinaisons, on doit regretter que des circonstances particulières ayent empêché M. Normand de prendre part au concours, et d'augmenter

le nombre des Architectes distingués qui ont fait preuve de zèle: ce nombre ne saurait être trop grand, lorsqu'il s'agit de la gloire de la France et de celle de l'Art.

Une commission, composée de six architectes, deux sculpteurs et un peintre, tous membres de l'Institut, avait été nommée pour juger les Projets: celui de M. Beaumont, architecte du Tribunat, a obtenu le prix; mais ce Projet ne peut être inséré de sitôt dans les Annales du Musée. On assure que l'artiste se propose de faire quelques changemens ou modifications dans la construction: il sera donc convenable de n'offrir au public les dessins d'un édifice de cette importance que lorsqu'ils seront arrêtés d'une manière invariable, et que le monument aura reçu toute sa perfection.



Salvator Rosa pinx.t C. Normand sc.

Planche septième. — La Vierge délivrant des ames du Purgatoire. Tableau de la galerie du Musée ; par Salvator Rosa.

Salvator Rosa a peint avec succès les batailles, les animaux, les marines, les scènes bizarres et purement de caprice, mais il a particulièrement excellé dans le paysage. S'il n'a pas la même réputation pour les tableaux d'histoire, on peut néanmoins en citer plusieurs de ce genre qui sont estimés. Il peignit à Rome, dans l'église de S. Jean des Florentins, S. Côme et S. Damien condamnés aux flammes ; dans celle de *la Madona di Monte*, Daniel dans la fosse aux lions ; Jérémie tiré de la fosse ; la Résurrection du Sauveur ; celle de Lazare ; Tobie avec l'Ange : il fit encore des tableaux d'église à Pise, à Naples, à Viterbe et à Florence. La plupart de ces tableaux ont changé de lieu. On voyait, à Milan, une Assomption de la Vierge : un S. Paul hermite, et dans la même ville le tableau dont on donne ici la gravure.

Le sujet de la Vierge délivrant des ames du Purgatoire peut être traité selon l'inspiration particulière du peintre, sans qu'il soit possible de lui prouver qu'il a eu tort de prendre tel parti plutôt qu'un autre : l'Écriture ne s'explique pas sur ce point. Ici la Vierge est représentée tenant son fils dans ses bras, et soutenue par des Anges au dessus d'un gouffre embrâsé ; quelques autres sont occupés à retirer des flammes les malheureux dont elle a prononcé la grâce. Cependant les ames seules étant assujetties aux peines du Purgatoire, puisque le miracle de la résurrection générale n'est point encore arrivé, il semble assez difficile de justifier l'artiste d'avoir essayé

de représenter un semblable sujet qui réellement n'offre rien à l'art du peintre; mais puisque de tout temps les artistes se sont permis de donner des formes humaines au Divin Créateur, aux Anges, aux Démons, les prêtres de S. Jean *delle Case* de Milan ont bien pu demander, pour la décoration de leur église, un tableau des ames du Purgatoire.

Ce morceau, l'un des plus capitaux de Salvator Rosa, est bien composé et d'un bon dessin, mais il manque de noblesse; le coloris en est médiocre et dur: une teinte enfumée absorbe un grand nombre de détails que la touche ferme du peintre aurait pu rendre intéressans.



Desjardins inv.t

C. Normand sc.

Planche huitième. — Le Passage du Rhin. Bas-relief en bronze ; par Desjardins.

« Les gens du pays (dit Voltaire dans son ***Siécle de* « *Louis XIV*) informèrent le prince de Condé que la « sécheresse de la saison avait formé un gué sur un bras « du Rhin.... Le roi fit sonder ce gué par le comte de « Guiche. Il n'y avait qu'environ vingt pas à nager au « milieu de ce bras du fleuve. Cet espace n'était rien, « parce que plusieurs chevaux de front rompaient le fil « de l'eau très-peu rapide. L'abord était aisé; il n'y avait « de l'autre côté de l'eau que quatre à cinq cents cavaliers « et deux faibles régimens d'infanterie sans canon. L'ar- « tillerie française les foudroyait en flanc. Tandis que la « maison du roi et les meilleures troupes de cavalerie pas- « sèrent sans risque au nombre d'environ 15,000 hommes, « le prince de Condé les côtoyait dans un bateau de cui- « vre.... Louis XIV passa sur un pont de bateaux avec « toute l'infanterie, après avoir dirigé lui-même toute la « marche.

« Tel fut ce passage du Rhin, action éclatante et uni- « que célébrée alors comme un des grands événemens qui « dussent occuper la mémoire des hommes. Cet air de « grandeur, dont le roi relevait toutes ses actions, le bon- « heur rapide de ses conquêtes, la splendeur de son règne, « l'idolâtrie de ses courtisans, enfin le goût que les peu- « ples, et surtout les Parisiens, ont pour l'exagération, « joint à l'ignorance de la guerre où l'on est dans l'oisiveté « des grandes villes ; tout cela fit regarder à Paris le pas- « sage du Rhin comme un prodige que l'on exagérait en- « core. L'opinion commune était que toute l'arméeavait « passé le fleuve à la nage, en présence d'une armée re-

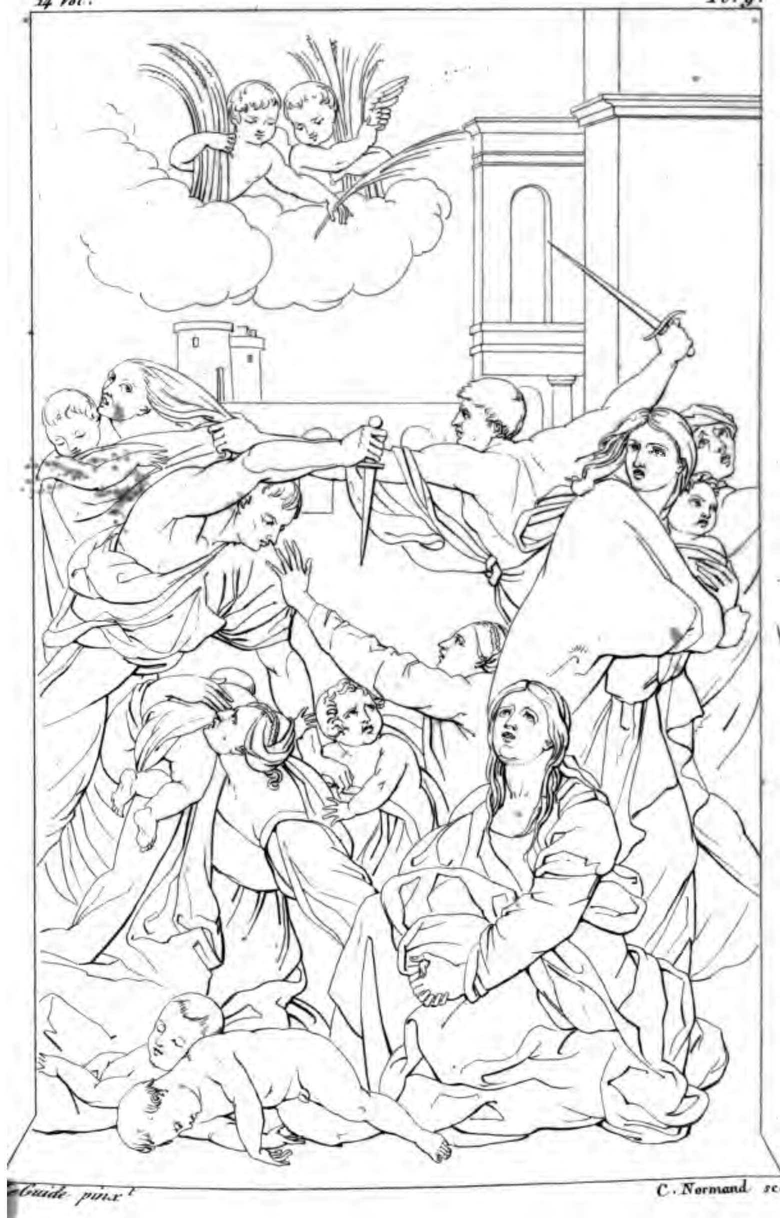
« tranchée, et malgré l'artillerie d'une forteresse impre-
« nable, appelée le Tholus. Il était très-vrai que rien
« n'était plus imposant pour les ennemis que ce passage,
« et que s'ils avaient eu un corps de bonnes troupes à l'au-
« tre bord, l'entreprise était très-périlleuse. »

Ce bas-relief en bronze, représentant le Passage du Rhin, est un de ceux qui décoraient les quatre faces du piédestal de la statue de Louis XIV, érigé sur la place des Victoires à Paris, et renversé en 1792. Ce beau groupe fut détruit (*); les quatre bas-reliefs, ouvrages de Desjardins, sculpteur trop peu connu, échappèrent à la rage des révolutionnaires, et furent transférés au Musée des Monumens français. On les a adaptés au soubassement d'une colonne triomphale surmontée d'une statue en bronze représentant l'Abondance. Les trois autres bas-reliefs ont pour sujets la paix de Nimègue signée en 1667; la conquête de la Franche-Comté en 1668; le traité de la France avec l'Espagne en 1652.

Le bas-relief dont nous donnons ici la gravure, ainsi que les trois autres qui seront publiés par la suite, n'étaient que les accessoires du Monument principal, ils n'en sont pas moins intéressans sous le rapport de l'histoire et de l'art. Le sujet du Passage du Rhin a été traité peut-être à trop peu de frais, et l'artiste aurait pu couvrir d'un plus grand nombre de figures, le plan éloigné où se passe l'action; mais il a voulu attirer l'attention du spectateur sur le premier plan où l'on voit Louis XIV accompagné de quelques-uns de ses généraux.

Les devants de ce bas-relief ont une forte saillie: le travail en est moelleux.

(*) Les quatre figures colossales placées aux angles du piédestal ont été conservées.



Le Guide pinx.t C. Normand sc.

Planche neuvième. — Le Massacre des Innocens. Tableau de la galerie du Musée; par le Guide.

« Un Ange du Seigneur apparut à Joseph pendant « qu'il dormait et lui dit : levez-vous, prenez l'Enfant et sa « mère, fuyez en Egypte et n'en partez point jusqu'à ce « que je vous le dise; car Hérode cherchera l'enfant pour « le faire mourir. Joseph s'étant levé, prit l'Enfant et sa « mère durant la nuit et se retira en Egypte, où il demeura « jusqu'à la mort d'Hérode, afin que cette parole que le « Seigneur avait dite fût accomplie : j'ai rappelé mon fils « de l'Egypte. Alors Hérode voyant que les Mages « s'étaient moqués de lui, entra dans une grande colère; « et il envoya tuer dans Béthléem et en tout le pays « d'alentour, tous les enfans de deux ans et au dessous, « selon le temps dont il s'était enquis exactement des « Mages. » (*S. Luc, chapitre II*).

Une pareille scène excite à la fois l'horreur et la pitié. On déteste le tyran qui vient de condamner tant de victimes innocentes; on plaint ces mères infortunées : elles voyent immoler leurs fils jusques dans leurs bras; et, ne pouvant les arracher à l'aveugle rage des bourreaux, elles se livrent aux larmes et au désespoir.

Les plus habiles peintres se sont exercés sur ce sujet, et chacun d'eux a dû faire briller de préférence les parties de l'art qui lui étaient le plus familières. Raphaël a traité le Massacre des Innocens d'une manière épisodique, c'est-à-dire, en pièces détachées, dont les dessins ont été exécutés en tapisseries. Ces compositions sont incomparables pour la verve et la noble simplicité de la pensée, le mouvement et l'originalité des attitudes, la vigueur des

formes, la grandeur des caractères, enfin pour cette grâce et cette vérité touchante qui caractérisent le chef de l'école romaine.

Le Guide n'avait pas un style aussi ferme, aussi élevé. Néanmoins son dessin est correct, et surtout gracieux dans les figures de femmes et d'enfans; il craignait avec raison d'altérer la beauté en forçant l'expression, mais en général il n'est pas assez profondément énergique. Au surplus, son exécution est admirable, et sous ce rapport ce tableau est un chef-d'œuvre. Aucun maître n'a possédé un plus beau pinceau que le Guide, et les ouvrages qu'il termina dans sa jeunesse, sont, comme celui-ci, d'un coloris suave, brillant, vigoureux et d'un grand effet. On ne se lasse pas de contempler ce groupe de deux enfans, couchés l'un près de l'autre sur le devant du tableau, percés de coups et déja couverts de la pâleur de la mort. Ils sont posés avec un tel abandon, la touche en est si vive, le ton si vrai, que le Guide n'a pu les peindre que d'après nature.

Les figures de ce beau tableau sont de grandeur naturelle.

14 Vol. Pl. 10.



Elye inv.t C. Normand sc.

Planche dixième. — Jean de la Barrière recevant une lettre de Henri III. Tableau du Musée des Monumens français; peint sur verre par Sempy, *d'après le dessin de* Mathieu Elye.

Ce tableau, d'environ dix-huit pouces de hauteur, est un de ceux qui étaient placés au centre des vîtraux du cloître des Feuillans, rue S. Honoré à Paris. Ils furent exécutés par Michu et Sempy, d'après les cartons de Mathieu Elyas ou Elye, peintre flamand, né à Cassel, en 1658 et mort à Dunkerque en 1741. Ces vîtraux ont été recueillis et placés au Musée des Monumens français; on en voit quatorze, ils sont peu endommagés. Il y en avait encore un provenant du même cloître et représentant le portrait en pied de Henri IV : il a été dérobé.

Dom Jean de la Barrière, né à Saint-Seré en Quercy, venait d'être nommé abbé des Feuillans dans le diocèse de Rieux, lorsqu'il projeta de réformer l'ordre de Citaux et d'en faire revivre l'esprit dans son monastère. Il fut secondé par Sixte V qui confirma le nouvel institut en 1585; et l'année suivante, Henri III appela près de lui Jean de la Barrière. Son ordre se distinguait chaque jour par une ferveur nouvelle et par des austérités si bizarres qu'on ne peut s'empêcher de croire que le récit en a été exagéré. On raconte, entre autres, que dans leurs repas ils se servaient de crânes humains au lieu de tasses. Du temps de la ligue Dom Jean se montra toujours soumis à l'autorité légitime; mais, malgré ses efforts pour maintenir dans de justes sentimens les religieux de son abbaye, il y en eut beaucoup qui se laissèrent corrompre, et se soulevèrent contre lui-même. Ils le dénoncèrent au Pape, et parvinrent à le faire interdire; la ville de Rome lui fut

donnée pour prison. Clément VIII répara l'injustice de Sixte V, fit absoudre Dom Jean, et bannit de sa présence le Procureur-général des frères prêcheurs qui, dans un chapitre général, avait prononcé le jugement contre lui. Touché des vertus du saint Abbé, le Pontife voulut le retenir à Rome. Il y mourut en 1600, entre les bras du cardinal d'Ossat avec lequel il avait vécu dans la plus intime amitié.

Le tableau, dont on donne ici le trait, représente le moment où Jean de la Barrière reçoit une lettre du roi de France Henri III. Les autres offrent différentes circonstances de la vie du Prélat; telles que son arrestation, la tenue d'un chapitre qu'il préside, l'entrée de Henri IV dans la ville de Poissy où il accompagne ce monarque, etc. Le principal mérite de ces vitraux assez médiocres sous le rapport du dessin et de l'expression, consiste dans la fonte des couleurs et dans un effet harmonieux.

M. Lenoir, dans sa Description du Musée des Monumens français, a consacré un volume à la peinture sur verre. Il en donne un traité utile aux artistes qui voudraient faire revivre ce genre de talent. Les procédés chimiques de l'art ne sont pas perdus, comme on l'a cru longtemps et comme quelques personnes le croyent encore. Il serait à desirer que le gouvernement, qui a manifesté l'intention de vivifier tous les arts, accordât à celui-ci les encouragemens nécessaires. On connaît le bel effet des peintures sur verre dans les grands édifices et surtout dans ceux qui sont destinés aux cérémonies religieuses.



Blanchard pinx.t C. Normand sc

Planche onzième. — *S. Paul en méditation. Tableau de la galerie du Musée; par* J. Blanchart.

Quoique ce tableau soit annoncé dans le catalogue du Musée sous le titre d'un *Philosophe en méditation*, on ne peut y méconnaître S. Paul. Le caractère de la tête, le choix du costume composé d'une tunique verte et d'un manteau rouge sous lequel il est d'usage de représenter cet Apôtre, indiquent suffisamment le sujet.

Cette demi-figure, de grande proportion, est le seul ouvrage de J. Blanchart que l'on voye au Musée. Elle est dessinée d'un bon goût; la couleur en est fière, la touche facile, l'effet large et assez harmonieux.

Jacques Blanchart, qui de son temps obtint le surnom de Titien, est un des meilleurs coloristes de l'école française. Il naquit à Paris en 1600, et reçut les premières leçons de peinture de Nicolas Bolleri son oncle maternel, peintre du roi. A 20 ans, il partit pour l'Italie, mais il s'arrêta à Lyon et travailla sous Horace Le Blanc, peintre assez estimé. Après avoir demeuré quatre ans dans cette ville, Blanchart arriva à Rome en 1624, y resta deux ans, et delà se rendit à Venise. Il fit une étude particulière des ouvrages du Titien, du Tintoret et de Paul Véronèse. Mal récompensé des travaux qu'il avait faits pour quelques nobles vénitiens, il quitta Venise et se rendit à Turin; après avoir fait plusieurs tableaux pour le duc de Savoie, il résolut enfin de se fixer à Paris; et, passant par Lyon, il y donna de nouvelles preuves de son talent.

De retour à Paris, il se fit connaître par l'agrément de ses compositions, la fraîcheur de son coloris, la douceur de son pinceau; chacun voulut avoir de ses ouvrages. Il fit,

pour la communauté des peintres, un S. Jean dans l'île de Pathmos; une Assomption de la Vierge, pour un couvent de religieuses à Cognac; et quelques autres morceaux plus importans: il peignit une petite galerie dans une maison qui depuis a appartenu au président Perrault; une plus considérable à l'hôtel de Bullion, en 12 tableaux représentant des sujets de la Fable; et une Descente du S. Esprit pour l'église de Notre-Dame: la plupart de ces ouvrages ne subsistent plus. Si Blanchart a fait peu de grandes compositions, c'est qu'on lui demandait le plus souvent des tableaux de chevalet, des Saintes Familles, des Vierges et autres sujets gracieux où il excellait particulièrement. Il avait une facilité extraordinaire, surtout pour peindre des femmes nues, et il lui arrivait souvent de terminer en quelques heures une figure de grandeur naturelle. Sa vivacité et sa trop grande application au travail ruinèrent sa santé. Attaqué d'une fluxion de poitrine, il mourut à Paris en 1638, âgé de 38 ans. Blanchart ne s'est pas distingué seulement par la beauté du coloris, il donnait beaucoup d'expression à ses figures. Il eut un frère qui l'avait accompagné à Rome pour travailler avec lui, et un fils qui suivit sa profession. On compte 70 pièces gravées d'après J. Blanchart, parmi lesquelles il y en a quelques-unes de sa main.

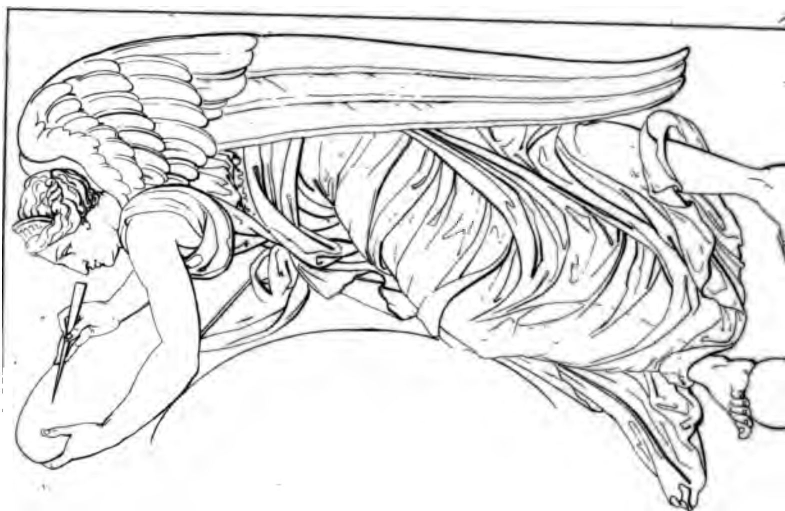




Planche douzième. — Bas-reliefs, dessus de porte de la cour du Louvre; par J. Gougeon.

Ces deux figures allégoriques ornent de chaque côté d'un œil de bœuf le dessus d'une des portes de la cour du Louvre, sur la face septentrionale; elles sont ailées et vêtues de draperies légères. L'une est la Victoire tenant de la main droite une couronne de lauriers et de la gauche une palme; l'autre, l'Histoire occupée à retracer quelque événement mémorable : sa coiffure est ornée d'un diadême, son pied gauche est posé sur un globe.

Cette sculpture est attribuée à J. Gougeon qui a exécuté les dessus de porte de la face orientale de la même cour; cependant il suffit d'examiner celle dont on donne ici le trait pour douter qu'elle soit de la main de cet artiste. On peut présumer qu'elle fut faite d'après ses dessins ou une esquisse, ou terminée sur son ébauche après sa mort. Cependant nous sommes loin de prétendre que ces bas-reliefs, quoique inférieurs à plusieurs autres du Louvre, reconnus pour être de J. Gougeon, ne soyent pas dignes de l'estime des connaisseurs. On y reconnaît le style de ce maître; mais il faut convenir que l'on n'y remarque ni le grand goût, ni l'élégance des profils, ni cette finesse d'expression, cette grâce, cette légèreté, ou plutôt cette coquetterie de ciseau, si l'on peut s'exprimer ainsi, que l'on ne trouve que dans les ouvrages qui sont entièrement de sa main; tels que les bas-reliefs de la fontaine des Innocens, ceux de l'hôtel de Carnavalet, plusieurs marbres du château d'Anet, et les superbes caryatides de la grande salle du Louvre.

Si les deux figures dont il s'agit n'ont été exécutées que

d'après les dessins ou l'esquisse de J. Gougeon, mort dans un âge trop peu avancé pour avoir terminé seul tous les travaux dont il eut l'entreprise, elles pourraient être de Paolo Pontio qui partagea avec lui les sculptures du Louvre, ou de Germain Pilon qui lui survécut de près de 36 ans. Ces trois fameux statuaires et quelques autres du même temps ont marqué l'époque la plus glorieuse de la sculpture française. Paolo Pontio, à qui l'on doit les beaux bas-reliefs de l'attique du Louvre, fut disciple de Michel-Ange, et l'on ne peut douter que les deux autres ne se soyent formés à la vue des chef-d'œuvres de l'école florentine (*).

(*) Les écrivains contemporains de J. Gougeon n'ont donné aucun détail sur sa vie, et n'ont parlé que du massacre dont il fut la victime. Ils ont même ignoré le lieu de sa naissance, et ils le désignent comme *sculpteur et architecte parisien*. L'Auteur de ces Annales se fait un devoir de prévenir le Lecteur qu'une circonstance particulière, dont il rendra compte dans un des articles prochains, lui avait depuis longtemps procuré quelques notions, fondées sur la tradition et sur des témoignages non suspects, touchant l'origine de J. Gougeon et plusieurs de ses ouvrages qui ne sont pas connus à Paris. Mais s'il les eût publiées alors, et sans de nouvelles recherches, il eût craint qu'on ne le soupçonnât d'émettre une opinion hasardée. Cependant ces ouvrages du premier Sculpteur français sont conservés avec soin dans sa ville natale où l'on compte quelques amateurs instruits, et où ses titres à la célébrité sont justement appréciés.



Gaspard de Crayer pinx.t

C. Normand sc.

Planche treizième. — Entrevue de saint Antoine et de saint Paul hermites. Tableau de la galerie du Musée; par Gaspard de Crayer.

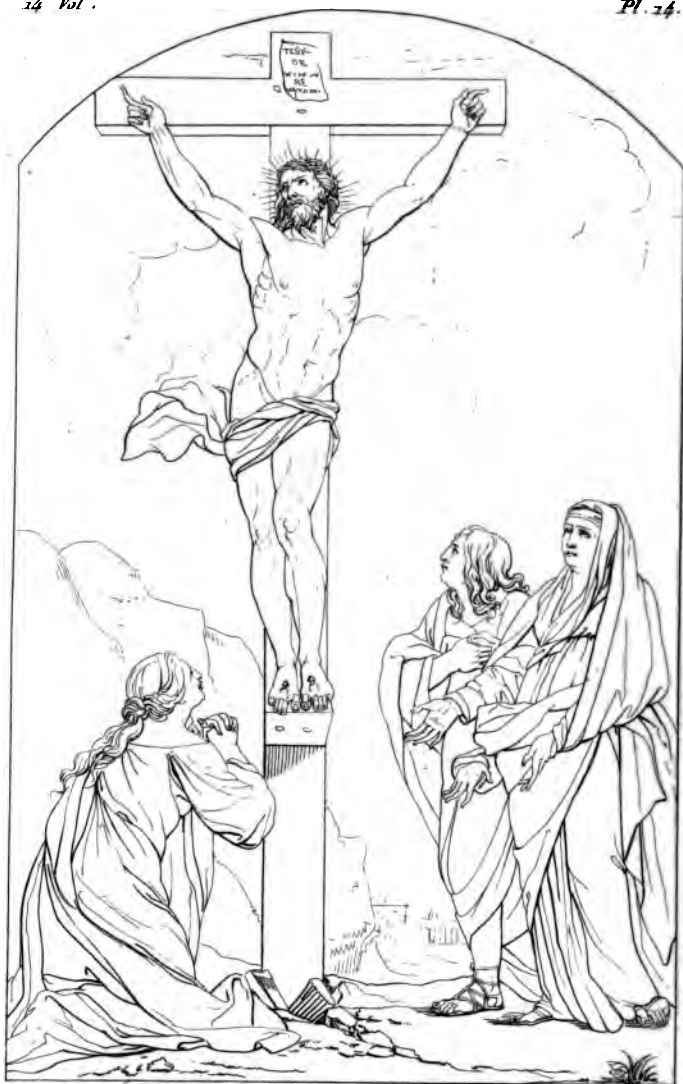
Lors des persécutions que l'empereur Décius suscita contre les Chrétiens en 250, Paul, né dans la basse Thébaïde en Egypte, ayant appris que son beau-frère avait le dessein de le livrer aux persécuteurs afin de s'emparer de ses biens, s'enfuit dans le désert et se retira dans une caverne. Sa boisson était l'eau d'une fontaine, un palmier qui croissait près de là lui donnait ses fruits, et ses feuilles lui fournissaient un vêtement. Il vécut ainsi plusieurs années jusqu'au moment où il fut nourri miraculeusement par un corbeau qui lui apportait chaque jour la moitié d'un pain. Loin de ce lieu, dans un autre désert, vivait S. Antoine alors âgé de 90 ans. Il fut averti par un songe d'aller trouver S. Paul. Celui-ci le reçut avec affection, le rendit témoin du miracle que Dieu opérait en sa faveur (lequel fut doublé cette fois pour la subsistance des deux anachorètes), et ils passèrent la nuit en prières. Le lendemain Paul sentit sa fin approcher, et voulant épargner à son hôte le regret de le voir mourir, il témoigna, pour avoir occasion de l'éloigner, le desir d'être enseveli dans le manteau de S. Athanase dont ce dernier avait fait don à S. Antoine. Celui-ci part aussitôt et trouve à son retour S. Paul expiré. Il l'enveloppe dans le manteau, mais se voit dépourvu d'instrumens propres à creuser la tombe : deux lions s'approchent, grattent la terre avec leurs ongles et forment une fosse assez grande pour contenir un corps humain. Antoine rend les derniers devoirs à Paul et retourne à son désert, emportant avec lui la tunique que ce Saint avait tissue de ses propres mains avec les feuilles du palmier.

On voit ici les deux hermites assis l'un près de l'autre sur un rocher, et regardant avec un attendrissement mêlé de joie le corbeau qui pourvoit à leur nourriture.

Cette composition offre, 1.° une double action, car on voit dans le fond S. Antoine portant dans ses bras le corps de S. Paul, tandis que les lions creusent la fosse; 2.° un anachronisme, ce que l'on rencontre souvent dans les meilleurs tableaux de piété: cet homme qu'on aperçoit dans le coin à droite est étranger au sujet, et ne peut être que le donataire.

Nous avons eu précédemment occasion de parler des ouvrages de Gaspard de Crayer et de l'estime qu'en faisait Rubens. Celui-ci mérite une attention particulière : le paysage est admirable et a cette finesse de ton qui distingue les chef-d'œuvres de Teniers; qualité remarquable surtout dans un tableau dont les figures sont de grandeur naturelle. Les têtes sont bien peintes et très-expressives; les cheveux et la barbe de S. Paul sont dignes du pinceau de Van Dyck. La figure de S. Antoine est d'un ton vigoureux; son vêtement est d'un brun foncé de même que celui du personnage que l'on voit près de la bordure, et dont la tête est un excellent portrait.

Ce tableau provient de la conquête de la Belgique.



Vouët pinx.t *C. Normand sc.*

Planche quatorzième. — Le Christ expirant sur la croix. Tableau de la galerie du Musée ; par Simon Vouët.

Les Apôtres, le peuple et les bourreaux se sont éloignés. Il ne reste auprès de la croix que Marie, S. Jean le disciple bien aimé de Jésus, et la Madeleine. Cette sainte femme à genoux, les mains jointes et les yeux élevés vers le divin objet de son amour, cherche dans les regards mourans du Christ quelque soulagement à sa douleur. Jésus tourne les siens vers la région céleste ; il va rendre le dernier soupir.

Parmi les sujets de dévotion, il n'en est pas d'aussi touchant, d'aussi sublime que celui-ci. Mais il exige une si grande force d'expression que de tous les peintres qui l'ont traité, Rubens est peut-être le seul qui ait eu le don d'émouvoir vivement le spectateur. Heureux s'il n'eût pas laissé tant à desirer sous le rapport de la correction et de la dignité ! Ses personnages sont de nature toute humaine. Mais quel pinceau peut atteindre à la majesté divine ; et ne sait-on pas que lorsque Léonard de Vinci peignit son fameux tableau de la Cêne, il laissa l'ébauche de la tête du Christ imparfaite ; désespérant, disait-il, de la rendre comme on doit la concevoir ?

Il serait étonnant que Vouët, qui n'a jamais approfondi son art, et qui s'est moins attaché à exprimer les affections de l'ame, qu'à flatter les yeux par une agréable réunion de couleurs, il serait, dis-je, étonnant que ce peintre eût réussi dans une entreprise où tant d'autres ont échoué. Aussi son tableau est-il nul quant à l'expression ; la tête du Christ est cependant assez belle. Celles de S. Jean et de la Madeleine sont maniérées, et la Vierge est beaucoup trop jeune. Le dessin du Christ est d'un bon goût, mais un peu

rond ; les nus sont bien peints, et ce tableau sans doute est un de ceux que Vouët ait le plus soigné ; le coloris en est faible, et même un peu gris, ce qui contribue à le faire paraître harmonieux, à l'exception des draperies dont les couleurs ne sont pas assez rompues.



Valentin pinx.t C. Normand sc.

Planche quinzième.— Judith tenant la tête d'Holopherne.
Tableau de la galerie du Musée; par le Valentin.

Judith fut une de ces femmes fortes que Dieu dans sa colère armait quelquefois pour exterminer les ennemis d'Israël : rentrée dans le camp d'Ozias, la tête d'Holopherne à la main, elle se présente au grand-prêtre qui la bénit, et l'armée va chanter un cantique à sa louange. Un courage tel que celui de Judith n'est pas le plus bel apanage de son sexe, mais il sauva sa nation.

Le Valentin a donné un soin bizarre au costume de Judith : il l'a vêtue d'une robe de soie bleue damassée et d'une écharpe violette : une espèce de voile de gaze, de couleur *feuille morte*, lui couvre la moitié du sein. Il a orné les cheveux de son Héroïne, ses épaules, sa ceinture et les bords de son vêtement, de pierreries, d'agrafes et de broderies; et, selon la remarque du Peintre grec, *ne pouvant la faire belle, il l'a fait riche.* Elle n'a ni grâce ni noblesse dans les traits, ni véhémence dans le regard; si la veuve de Manassé, la plus belle femme de Nathulie, eût ressemblé à ce tableau, sans doute elle n'eût pas séduit le général des armées de Nabuchodonozor.

Lorsqu'on voit un tableau aussi bien peint que celui-ci, d'un ton aussi vrai, d'un effet aussi piquant, combien n'a-t-on pas lieu de regretter que l'artiste n'ait mis aucune importance à cette partie idéale du dessin et de l'expression qui seule anoblit la pensée! Si le Valentin se fût attaché à l'étude de l'antique et des ouvrages de Raphaël, de Léonard de Vinci, des Caraches ou du Guide, l'école française compterait de plus un peintre du premier ordre; mais la manière sauvage et dure du Caravage eut pour lui plus d'attrait et l'emporta loin des bornes du goût.

Il y a apparence que le Valentin, pendant son séjour à Rome, ne vécut pas toujours dans la bonne compagnie; il n'a guères peint que des corps-de-gardes, des concerts de taverne, des assemblées de joueurs. Cependant le cardinal Barberin obtint de lui pour l'église de S. Pierre une composition d'un meilleur style. Ce tableau, que l'on voit maintenant au Musée Napoléon, représente le martyre des SS. Processe et Martinien, et est le chef-d'œuvre de l'artiste; mais les ombres en sont noires et absorbent les lumières qu'il n'a pas traitées d'une manière assez large. Le Valentin connut le Poussin à Rome, et ils vécurent dans une mutuelle amitié. Ce dernier, par ses conseils, l'aurait persuadé sans doute d'adoucir sa manière, si une mort prématurée n'eût enlevé le Valentin à l'âge de 32 ans.



Franqueville inv.t C. Normand sc.

Planche seizième. — David vainqueur de Goliath. Statue en marbre du Musée des Monumens français, par Franqueville.

Le Conservateur du Musée des Monumens français, qui lui-même a recueilli cette figure et l'a placée dans la salle du dixième siécle, a omis d'indiquer dans son ouvrage sur ces Monumens, le lieu d'où elle a été tirée. Comme il lui a composé un piédestal avec les débris de la chaire à prêcher des Grands-Augustins, exécutée dans le même temps par G. Pilon, peut-être croira-t-on que la figure se voyait autrefois dans l'église ou dans l'une des salles de ce couvent : cependant, comme il n'y a aucun rapport entre la statue et le piédestal, on doit présumer que M. Lenoir n'a eu dans cette circonstance d'autre motif que de rapprocher des portions éparses de divers monumens, pour en former un tout, et établir une espèce de chronologie. Quelques personnes ont désapprouvé ce système d'arrangement ; mais il était bien difficile d'ordonner un Musée qui, par la nature des élémens dont il se compose, n'offrait d'abord qu'une confusion de parties sans liaison, et des objets pour la plupart mutilés.

Dans l'ouvrage que nous venons de citer, l'auteur de la statue de David, vainqueur de Goliath, est désigné sous le nom de Francheville. On doit plutôt croire que son véritable nom est Franqueville, comme le porte la chronique du temps citée par M. Lenoir lui-même : « *Franqveuille notre Phidias*, etc. » Quant au surnom de *Francavilla* qu'il suppose que prit ce sculpteur lorsqu'il étudiait à Florence sous Jean de Bologne, il est probable que selon l'usage de plusieurs savans et artistes de ce temps-là, Franqueville latinisa son nom en signant

ses ouvrages. On lit sur la courroie qui soutient la draperie de cette statue, exécutée en 1580, *Opus Petri à Francavilla.*

A cette époque la sculpture florissait en France : la grande manière des maîtres italiens avait influé sur celle des statuaires formés à leur école. La pose de David est fière ; les formes sont franches, et le marbre est taillé d'une main assurée ; mais il y a peu de finesse dans les détails, peu de noblesse dans l'expression, et l'on desirerait surtout plus de jeunesse dans la physionomie. Une couronne de laurier sur le front d'un berger israélite ne semble pas s'accorder avec les convenances et le costume. Le bâton rustique de David auquel est suspendue sa fronde, la peau de lion, l'épée, et l'énorme tête de Goliath forment le trophée du vainqueur et servent de support à la statue.

Franqueville, né à Cambray en 1548, eut de son temps une grande réputation, et fut sculpteur particulier de Henri IV. Il fit les quatre figures que l'on voyait aux angles du piédestal de la statue équestre de ce monarque. Ce beau monument, commandé par Ferdinand, grand-duc de Toscane, et jeté en bronze par Jean de Bologne, fut renversé et brisé au commencement de la révolution : les quatre figures allégoriques, quoique du même métal, ont été conservées.



Dietrich pinx.t C. Normand sc.

Planche dix-septième.— L'Adoration des Mages. Tableau de la galerie du Musée; par Diétricht.

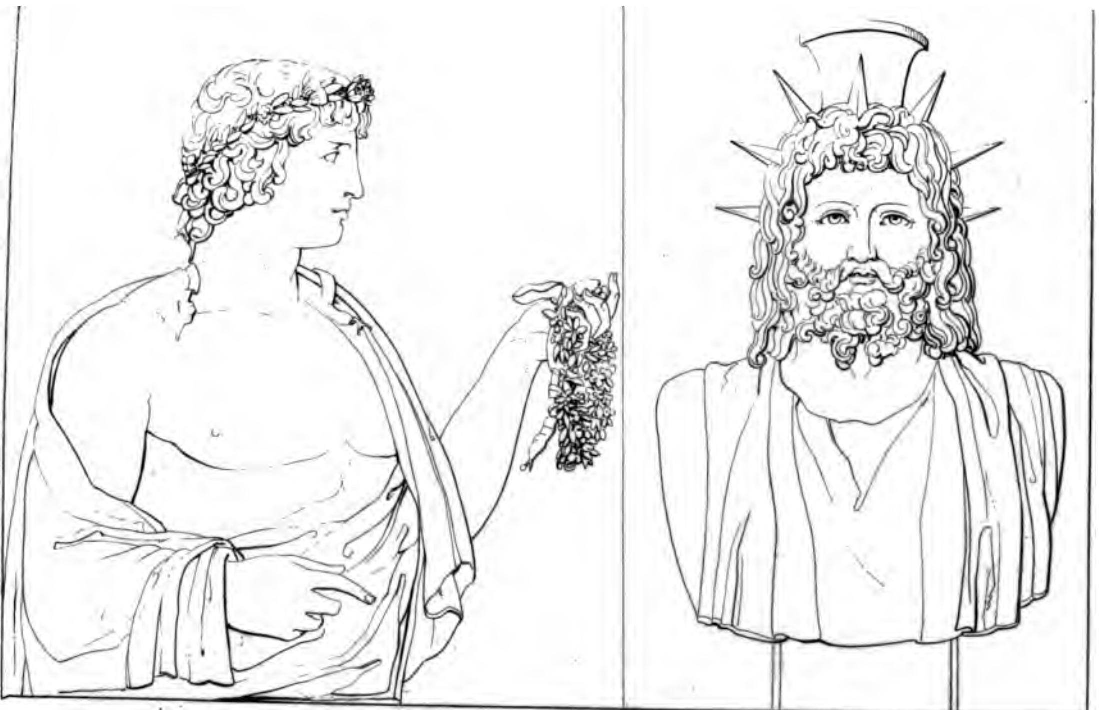
« Jésus étant donc né dans Béthléem, ville de la tribu « de Juda, du temps du roi Hérode, des Mages vinrent « de l'Orient en Jérusalem, et ils demandèrent: où est le « roi des Juifs qui est nouvellement né? Car nous avons « vu son étoile en Orient, et nous sommes venus l'ado- « rer.... En même temps l'étoile qu'ils avaient vue en « Orient allait devant eux, jusqu'à ce qu'étant sur le lieu « où était l'Enfant, elle s'y arrêta.... Et entrant dans la « maison, ils y trouvèrent l'Enfant avec Marie sa mère, « et, se prosternant à terre, ils l'adorèrent; puis ouvrant « leurs trésors, ils lui offrirent de l'or, de l'encens et de « la myrrhe. » (*S. Mathieu, chapitre II.*)

Ce sujet, qui n'est pas susceptible d'une forte expression, est ce qu'on peut appeler un sujet d'apparat. Le peintre a droit d'y étaler tout le luxe de son imagination, la richesse des costumes, la variété des couleurs; il peut y introduire des personnages de tout pays, de tout âge, de tout caractère; des animaux, des fabriques; entasser les groupes, et sacrifier à l'effet pittoresque. Ce genre de composition convenait particulièrement à Paul Véronèse et à Rubens, et ce dernier surtout l'a traité avec une abondance et une facilité qui prouvent l'inépuisable fécondité de son génie. Raphaël a composé, sur le même sujet, de superbes cartons qui ont été exécutés en tapisseries: il n'y faut pas chercher cette vivacité de coloris, cette harmonie, cette vigueur de clair-obscur, que les deux peintres que l'on vient de nommer ont portées au plus haut degré; mais on y trouve une grandeur de caractères, une

sagesse d'ordonnance, une pureté de contours et surtout une noble simplicité que n'offrent point les chef-d'œuvres des Flamands ou des Vénitiens.

Le tableau dont nous donnons ici le trait, ouvrage d'un peintre moderne (Diétricht, mort à Dresde en 1774) a un caractère mixte qui fait douter à quelle école il appartient. Le style en est noble, sans être très-élevé; le dessin est correct, mais il a peu d'énergie; les figures ont de la grâce, mais cette grâce n'est pas décidément originale; le coloris est chaud et brillant, mais il manque de transparence dans les ombres, de fraîcheur dans les demi-teintes: l'effet général est harmonieux, mais on desirerait des oppositions plus piquantes. Néanmoins, le tableau séduit par une réunion de qualités agréables et par une touche très-soignée dont le fini ne dégénère pas en froideur: il n'est pas d'amateur qui ne desirât en orner son cabinet. Les figures ont 15 à 18 pouces de proportion.

Ce qui ajoute au mérite de ce joli tableau, le seul de Diétricht que l'on voye au Musée, c'est la rareté des productions de cet artiste dans le genre de l'histoire. Il s'adonna de préférence à peindre des paysages, des chutes d'eau, des rochers, et se distingua par la netteté de son pinceau. On voit plusieurs de ses ouvrages dans la galerie de Dresde, et il a beaucoup gravé à l'eau forte.



C. Normand sc.

Planche dix-huitième. — Antinoüs, Sérapis. Bustes antiques du Musée Napoléon.

Le premier de ces deux morceaux est un bas-relief de la plus belle exécution. La sculpture sous Adrien n'a produit rien de plus précieux pour la grâce des formes et la perfection du travail. Les Antiquaires ont reconnu dans ce buste Antinoüs, le favori de l'empereur. Les fleurs de *lotus* dont Antinoüs est couronné, rappellent sa mort et son apothéose arrivées en Egypte. Mais cette demi-figure n'est sans doute que le fragment d'un bas-relief considérable, qui selon l'opinion de Winckelmann, devait représenter Antinoüs sur un char et tenant des rênes dans la main: l'attitude de la figure est d'accord avec cette idée.

Ce bas-relief en marbre de Luni, de 3 pieds 10 pouces de hauteur, trouvé à Tivoli vers le milieu du siécle dernier, ornait précédemment la cheminée d'une des salles de la *villa Albani.* On y avait ajouté un encadrement de marbre précieux, rehaussé de camées d'albâtre. Ces ornemens superflus ont été supprimés. Le pouce et deux doigts de la main droite, ainsi que la moitié de la main gauche, ont été restaurés. On y a ajouté une couronne; il aurait été plus convenable d'indiquer des rênes qui eussent rappelé le motif de la composition.

La seconde figure de cette planche représente Sérapis, divinité des Egyptiens, que les Grecs ont pris tantôt pour Jupiter, tantôt pour Pluton ou pour le Soleil. Suivant une tradition conservée par S. Augustin qui l'avait puisée dans Varron, Apis, roi des Argiens, était passé avec une flotte en Egypte, et après sa mort les Egyptiens lui rendirent les honneurs de l'apothéose. Ce trait est contesté par quelques critiques.

La tête de Sérapis a les traits et le caractère que l'on remarque dans celles de Jupiter. Ses cheveux sont rabattus sur le front, comme on les donne à Neptune, et ces rayons attachés au diadême sont les attributs du Soleil. Ils ne sont pas de la même matière que le buste, mais en bronze doré et d'un travail moderne; ils ont été substitués aux anciens dans les trous qui avaient été pratiqués à cet effet. On retrouve la même tunique dans les autres figures de Sérapis, ainsi que le boisseau qu'il porte sur la tête.

Ce buste colossal fut trouvé à trois lieues de Rome, au lieu dit *le Colombaro,* sur la voie Appienne. La surface du marbre a été fort endommagée par l'humidité; le nez a été restauré.

4 Vol. Pl. 19.



Sarrazin imp.

Planche dix-neuvième. — Le Sacrifice de Noé. Bas-relief du Musée des Monumens français; par Lestocart.

« Noé étant sorti de l'arche avec ses fils, sa femme et « les femmes de ses fils, dressa un autel au Seigneur; « et, prenant de tous les animaux et de tous les oiseaux « purs, il les lui offrit en holocauste.... Dieu bénit Noé « et ses enfans, et lui dit.... Je mettrai mon arc dans les « nuées, afin qu'il soit le signe de l'alliance que j'ai faite « avec la terre. » (*Genèse, chapitre IX*).

Noé, entouré de sa famille, est à genoux devant l'autel: la flamme va consumer les victimes dont il fait l'offrande. Les attitudes et les traits expressifs des enfans de Noé annoncent leur reconnaissance envers le Seigneur qui, par une grâce spéciale, les a soustraits au désastre universel.

La composition de ce joli bas-relief est sage et bien conçue; la scène est remplie sans confusion. On voit que l'artiste s'est pénétré de Raphaël qui avait traité le même sujet dans un de ses tableaux des loges du Vatican, et qu'il a tâché de saisir le style de ses ajustemens ainsi que ses airs de tête. Les figures ont une saillie douce et sont rendues avec beaucoup de finesse. Elles ont environ 18 pouces de proportion. Ce morceau décore une des faces latérales du piédestal de la statue de Bérulle que l'on voyait à l'institut de l'Oratoire à Paris, et qui a été transportée au Musée des Monumens français. L'autre côté du piédestal est orné d'un bas-relief représentant le Sacrifice de la Messe, pour rappeler la mort de Bérulle qui expira en célébrant les saints mystères. Sur le devant on voit deux Génies portant un chiffre.

Pierre Bérulle, né en 1575 au château de Serilly, près

de Troyes en Champagne, fut aumônier de Henri IV. Il s'était distingué dans la fameuse conférence de Fontainebleau où Duperron combattit Duplessis Mornay. Le roi l'envoya en Espagne pour engager quelques Carmelites à le suivre à Paris, et ce fut par ses soins que cet ordre fleurit en France. Il fonda depuis la congrégation de l'Oratoire dont il fut le premier général, et que le pape Paul V approuva par une bulle en 1613. Cette congrégation rendit de grands services, et se distingua toujours par la piété, le savoir et la modestie. Bérulle reçut d'Urbin VIII le chapeau de cardinal, récompense due à son mérite. Il avait refusé de Henri IV et de Louis XIII des évêchés considérables. Il eut pour amis S. François de Sales, le cardinal Bentivoglio et César de Bus, et composa des ouvrages de controverse qui ne furent publiés que plusieurs années après sa mort. Il termina sa carrière en 1629, âgé de 55 ans.

Lestocart, auteur de ce bas-relief, et élève de Sarrazin, n'est pas aussi connu qu'il le mérite. On n'a aucun détail sur sa vie; mais ses ouvrages plairont toujours par le caractère de la composition et du dessin, et par l'agrément du ciseau.



Seghers pinx.t E. Lingée sc.

Planche vingtième. — *S. Mathieu. Tableau de la galerie du Musée; par* Gérard Seghers.

Gérard Seghers est un de ces artistes qui doués d'une grande facilité et ne s'étant pas attachés exclusivement à un seul maître, ont varié plus d'une fois dans le caractère de leurs productions, par suite de réflexions nouvelles, ou de circonstances particulières.

Né à Anvers en 1592, Gérard Seghers fut d'abord élève de Janssens, d'autres disent de Van Balen : il est probable qu'il avait pris des leçons du premier avant d'entrer dans l'école du second. Seghers fit de grands progrès chez Van Balen, mais quoique ce maître eût passé quelque temps à Rome, ses ouvrages ainsi que ceux de son élève se ressentaient toujours du goût flamand. Seghers se décida à aller étudier en Italie: il choisit l'école de Manfredi qui s'était formé à celle du Caravage, et dont les tableaux avaient été pris souvent pour ceux du maître. Seghers s'attacha à cette harmonie vigoureuse qui distingue ces deux artistes, et même il imitait Manfredi au point d'embarrasser les connaisseurs. Il fit aussi quelques morceaux dans le goût du Tintoret. Le cardinal Zapata, ambassadeur à la cour de Rome, l'emmena avec lui en Espagne et le présenta au roi; le monarque goûta le talent de Seghers, lui commanda plusieurs tableaux, le gratifia d'une pension considérable, et au bout de quelque temps, lui permit de retourner dans sa patrie. C'était le plus grand desir de Seghers; il se flattait d'y obtenir autant de gloire que de fortune. Une partie de ses espérances fut trompée: on prit ses compositions pour des ouvrages de maîtres italiens; mais cette manière sombre eut

peu de partisans, et ne fut pas favorable à sa fortune. Il avait été l'ami de Rubens et de Van Dyck; il passa en Angleterre après la mort de ces deux grands peintres, et prit alors une manière plus douce qui plut davantage. De retour à Anvers, il fut employé à décorer des églises, et fit un grand nombre d'ouvrages qui mirent le sceau à sa réputation. Il mourut dans sa ville natale en 1651, âgé de 51 ans. Il laissa un fils qui était son élève.

Le Musée ne possède que trois tableaux de G. Seghers, S. Mathieu et S. Jean l'Evangéliste en pendant l'un de l'autre, et S. François en extase soutenu par les Anges. Si ce dernier est véritablement de la main de Seghers, il est bien difficile de concevoir qu'il soit l'auteur des deux autres, ou il fallait que son talent à l'époque où il peignit les Evangélistes eût étrangement dégénéré. On pourrait en conclure qu'il eut tort d'abandonner le style qu'il s'était fait en Italie. Le tableau de S. François dont nous publierons le trait, est un des plus beaux du Musée. Il faisait partie du cabinet du roi, et était attribué au Carache, quoiqu'il n'y ait pas d'apparence qu'il soit de ce maître; au surplus, il n'a aucun rapport, pour le faire, avec le tableau de S. Mathieu, où l'on ne remarque qu'une nature commune, un coloris fort ordinaire, et une sécheresse d'effet qui ne s'accorde point avec l'idée que l'on se fait d'un peintre flamand renommé dans sa patrie. Dans l'un ou l'autre cas, peut-être y a-t-il erreur de la part de ceux qui ont rédigé le catalogue du Musée; mais nous ne nous permettrons pas de prononcer sur cette question, croyant devoir nous conformer exactement aux indications données par le catalogue.



Rubens pinx.t E. Lingée sc.

Planche vingt-unième.— La Résurrection du Sauveur. Tableau de la galerie du Musée; par Rubens.

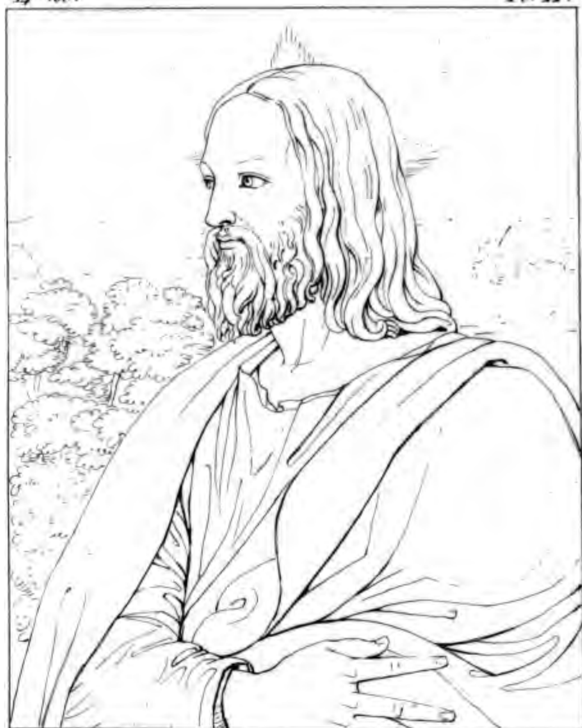
Si Rubens fût né sous le beau ciel d'Italie, il y eût puisé de bonne heure le goût des formes antiques; son style eût été pur et correct. Doué d'une brûlante énergie, aussi puissamment organisé que le fut Michel-Ange, il eût, ainsi que ce grand homme, uni l'élégance et le grandiose du dessin à l'élévation de la pensée et à la vigueur de l'expression. Cependant on ne peut absolument refuser à Rubens la science anatomique. Les mouvemens de ses figures sont vrais, et les muscles sont toujours prononcés avec sentiment; il ne laisse à desirer que la noblesse et la variété des contours. Jeune encore, cet artiste avait imprimé à ses ouvrages un caractère d'originalité; lorsqu'il arriva à Rome, il voulut maîtriser un génie qui l'entraînait plutôt vers l'imitation de la nature que vers l'étude des beautés idéales; il tâcha de réformer son goût et d'épurer son style; le seul fruit qu'il retira de ses efforts, fut sans doute d'apprendre à se défier pour l'avenir d'une trop grande facilité, car il ne fit alors que contraindre les élans de son imagination et refroidir son pinceau. Sa touche perdit de sa légèreté, ses carnations furent moins naturelles, ses expressions moins franches; il cessa d'être lui-même. Ce ne fut qu'à son retour à Anvers qu'il s'abandonna enfin à cette verve inépuisable qui lui a fait produire tant d'ouvrages du premier ordre.

Ces observations sont fondées sur l'examen du tableau dont on donne ici le trait; il est évident que Rubens l'a peint soit en Italie, soit immédiatement après son retour en Flandres. Il a cherché à imiter le Carache dans la

disposition et le caractère des figures, surtout de celles qui sont sur le premier plan. Si l'on ne voyait le corps du Christ, où se décèle le pinceau brillant et moelleux de Rubens, ainsi que la tête du soldat armé d'un casque, on serait embarrassé de nommer l'auteur de cette composition. Il s'est même écarté de cette belle pratique de clair-obscur dont les tableaux de l'école vénitienne lui avaient dévoilé le principe, et qui consiste à lier les clairs aux clairs et les ombres aux ombres. Dans le tableau de la Résurrection, les lumières sont dispersées et l'effet est morcelé.

Heureusement Rubens reconnut que lorsque la première éducation de l'artiste a été négligée; c'est-à-dire, lorsqu'il n'a pas été, dès sa tendre jeunesse, imbu des chef-d'œuvres de l'antiquité, c'est en vain qu'il chercherait la correction et la sévérité du style. Il y renonça, et conserva ses défauts que de si grandes beautés font oublier!

14 Vol. Pl. 22.



Titien pinx.t E. Lingée sc.

Planche vingt-deuxième. — Le Sauveur du monde. Tableau de la galerie du Musée; par le Titien.

Cette tête du Sauveur est bien dessinée et d'un grand style. Les traits en sont nobles et doux; le calme de la sagesse est empreint sur son front : sa bouche annonce la douceur et la bonté. La main est d'une belle forme et répond au caractère majestueux de la tête. La carnation est simple et a beaucoup de vérité. Le Titien s'est abstenu d'employer cette richesse de coloris qui eût été en opposition avec la pensée mélancolique du Fils de Dieu occupé de la rédemption des hommes. Ses cheveux sont châtains et contrastent avec la teinte lumineuse du front qu'ils laissent à découvert. Selon l'usage adopté par les artistes, la tunique est violette, et le manteau bleu. Cette couleur fait fuir le ciel qui est très-vigoureux et même un peu cru. Les lointains et la cime des arbres que l'on découvre sont touchés dans cette belle manière qui distingue l'un des plus grands paysagistes qui ayent existé. Elle a servi de modèle aux Caraches, au Dominiquin, au Poussin et aux peintres des écoles française et italienne.

Le nombre des tableaux du Titien est considérable; il vécut jusqu'à l'âge de 99 ans. Il fut employé dans les principales cours de l'Europe, et accueilli de plusieurs monarques qui voulurent avoir leur portrait de sa main. Il travailla également pour la décoration des églises et les cabinets des amateurs; mais il faut avouer qu'on lui attribue beaucoup d'ouvrages qui ne sont que des copies faites par ses élèves, parmi lesquels il y en avait de très-habiles. Il est d'autant plus facile de s'y tromper que le Titien ayant retouché plusieurs de ces copies, elles peuvent

approcher des originaux. Quelques coups de pinceaux bien reconnus pour être de la main du maître ont suffi pour induire en erreur les propriétaires de ces tableaux, et faire croire à chacun d'eux qu'il possède l'original.

14 Vol. Pl. 23.



Bernardino Gatti pinx.t E. Lingée sc

Planche vingt-troisième. — L'Adoration des Bergers. Tableau de la galerie du Musée ; par Bernardino Gatti, *dit le* Sojaro.

Les auteurs contemporains du Corrège ont négligé de donner des détails sur la vie de ce grand peintre : ils ne sont pas même d'accord sur les noms des artistes formés à son école, et on a compris au nombre de ses élèves quelques-uns de ses imitateurs. Cependant soit que Bernardino Gatti, dit le Sojaro, ait reçu les leçons du Corrège, et l'ait aidé dans ses travaux, soit que vivant dans son intimité, il ait profité de ses lumières et de son exemple, il est généralement réputé comme un de ses disciples. Aucun ne s'est montré plus fidèle aux principes du Corrège, surtout lorsqu'il a eu occasion de traiter les mêmes sujets que ce maître. Son tableau de *la Pitié*, à la Madeleine de Parme ; son *Repos en Egypte*, à S. Sigismond de Crémone, et son tableau de la *Crèche*, à S. Pierre de la même ville (celui dont on donne ici la gravure), prouvent jusqu'à quel point on peut imiter le Corrège sans le copier servilement ; nul n'en a plus approché pour le charme de l'expression ; ses Vierges et ses Enfans sont pleins de grâce et respirent l'innocence. Il a adopté les fonds lumineux, et son coloris a une suavité qui lui est particulière. Suivant la coutume du Corrège, il soigna tous ses ouvrages et n'en abandonna aucun qu'il ne l'eût terminé dans toutes ses parties. Il eut encore le talent singulier de se conformer à la manière des peintres avec lesquels il fut employé à de grands travaux ; et lorsqu'il acheva, après la mort du Pordenon, les peintures de la tribune de Sainte-Marie *di Campagna* à Plaisance, elles parurent toutes être de la même main. Plusieurs

églises de Parme attestent le mérite de Bernadino; la coupole *della Steccata* est regardée comme un ouvrage accompli.

Il peignit à Crémone, au réfectoire des Pères de S. Jean-de-Latran, un tableau de la multiplication des pains, scène immense dont les personnages, de proportion plus grande que nature, offrent une variété infinie d'attitudes, d'expression et de costumes; elle est rendue avec une finesse de teintes, une vigueur et une intelligence de clair-obscur qui font oublier quelques fautes de perspective aérienne. Plaisance et Crémone possèdent encore un grand nombre de ses ouvrages. Ses fresques sont préférés à ses tableaux à l'huile. On voit peu de ces derniers en Italie dans les cabinets particuliers; la plupart ont passé dans l'étranger et surtout en Espagne. Celui-ci est le seul que le Musée possede.

Pour complaire aux personnes qui commandèrent ce tableau, Gatti y a représenté S. Pierre revêtu d'habits pontificaux, présentant à l'Enfant Jésus le Prêtre qui s'est prosterné devant la crêche. Aux airs de tête, à la manière dont les mains sont dessinées, on reconnaît un élève du Corrège. La composition est sage et d'une riche ordonnance. Le Berger, agenouillé sur le premier plan, offre un beau caractère de dessin et une excellente étude. Ce tableau, dont les figures sont de grandeur naturelle, est enfumé et demande une restauration. Elle serait d'autant plus utile que quelques parties d'où l'on a enlevé l'ancien vernis, font présumer que le coloris a beaucoup de fraîcheur et de vérité.

Bernardino Gatti, né à Crémone, y mourut en 1575. On ignore l'année de sa naissance.



E. Lingée sc.

Planche vingt-quatrième. — Apollon et Marsyas. Bas-relief du Musée des Monumens français.

Ce bas-relief, de même que celui qu'on a publié précédemment, tome 13, planche 50, et dont le sujet est ***la Mort et la Résurrection***, a été adapté, depuis l'établissement du Musée des Monumens français, au piédestal de la colonne élevée à la mémoire de Henri III par Charles Benoise, secrétaire de ce monarque. Ces deux morceaux de sculpture n'ont été réunis que pour leur conservation, car ils n'ont aucun rapport entre eux ni avec le monument. La colonne torse, en marbre Campan Isabelle, d'ordre composite, ornée de feuilles de lierre, de palmes et de chiffres enlacés, fut exécutée dans un seul bloc, par Barthélemy Prieur. Elle a 9 pieds de hauteur; elle portait un vase où était renfermé le cœur de Henri III; ce vase a été entièrement détruit.

L'origine du bas-relief dont il est question dans cet article n'est pas connue. Au style de la composition et du dessin, au goût de l'exécution qui est moelleuse et soignée, on peut présumer que c'est une copie faite par un sculpteur du seizième siécle, d'après un camée antique. Quelques personnes ont cru y reconnaître Apollon et Marsyas. Le Dieu, sous les formes du sexe féminin, ainsi que l'ont représenté quelques anciens statuaires, est appuyé sur sa lyre et prête l'oreille aux sons de la flûte de Marsyas. Il est vrai que ce dernier n'a pas ici la figure d'un Satyre; mais l'artiste n'a voulu donner que des formes humaines à ce personnage célèbre qui, selon Diodore de Sicile, joignait à beaucoup d'esprit et d'industrie, une sagesse et une continence à toute épreuve. Marsyas inventa la flûte où il réunit tous les sons qui auparavant

se trouvaient partagés dans plusieurs tuyaux de longueur inégale ; attaché à Cybèle, il l'accompagna dans tous ses voyages, et fut le premier qui mit en musique les hymnes consacrés aux Dieux. Au surplus, nous ne garantissons pas l'explication de ce morceau, et nous convenons qu'elle n'est fondée que sur des conjectures.

Au sein des discordes politiques et des guerres civiles, Henri III, pendant les 15 années que dura son règne, ne put accorder aux arts une protection très-active; cependant il ne les négligea pas entièrement; il fit continuer quelques parties du Louvre et de la galerie : c'est même à l'époque où vécut ce prince que la sculpture atteignit en France le plus haut degré de splendeur, et que Jean Gougeon, Germain Pilon, Paul Ponce, Jean Bullant, Barthélemy Prieur, Pierre Bontemps et autres produisirent des chef-d'œuvres qui font encore la gloire de notre école.



André del-Sarte pinx.t Normand sc.

Planches vingt-cinquième et vingt-sixième.— L'Histoire de Joseph. Tableau de la galerie du Musée; par André del Sarte.

Deux tableaux d'André del Sarte, faisant partie de la collection du Musée, représentent les principaux événemens de l'histoire de Joseph. Plusieurs circonstances sont réunies dans la même composition; licence trop commune dans les ouvrages des peintres anciens, et que l'on ne peut pas reprocher aux modernes. Le tableau dont on donne ici la gravure offre d'une manière épisodique les malheurs du jeune Joseph; mais pour saisir l'explication des différens sujets que l'artiste a accumulés, il est nécessaire de rappeler succinctement le récit qu'en font les Saintes Ecritures.

« Les frères de Joseph voyant qu'Israël, leur père, l'aimait plus que ses autres enfans, le haïssaient et ne pouvaient lui parler avec douceur. Il arriva aussi que Joseph raconta à ses frères un songe qu'il avait eu, qui fut encore la semence d'une plus grande haine. Il me semblait, leur dit-il, que je liais avec vous des gerbes dans le champ; que ma gerbe se leva et se tint debout, et que les vôtres étaient autour de la mienne et l'adoraient, etc. Ses frères lui répondirent: est-ce que vous serez notre roi, et que nous serons soumis à votre puissance?... Ainsi ils étaient transportés d'envie contre lui.... Il arriva alors que les frères de Joseph s'arrêtèrent à Sichem où ils faisaient paître les troupeaux de leur père; et Israël dit à Joseph: venez, je vous enverrai vers eux.... Joseph alla donc vers ses frères, et il les trouva dans la plaine de Dothaïn où ils s'étaient retirés. Lorsqu'ils l'eurent aperçu

de loin, avant qu'il se fût approché d'eux, ils résolurent de le tuer.... Tuons-le et le jetons dans cette vieille citerne, et après cela on verra à quoi ses songes lui auront servi. Ruben, les ayant entendu parler ainsi, tâchait de le tirer d'entre leurs mains, et il leur disait: ne le tuez point, mais jetez-le dans cette citerne qui est dans le désert, et conservez vos mains pures; il disait ceci dans le dessein de le délivrer et de le rendre à son père. Aussitôt que Joseph fut arrivé près de ses frères, ils lui ôtèrent sa robe de plusieurs couleurs et le jetèrent dans cette vieille citerne qui était sans eau. S'étant ensuite assis pour manger, ils virent des Ismaélites qui passaient et qui, venant de Galaad, portaient sur leurs chameaux des parfums, de la résine et de la myrrhe, et s'en allaient en Egypte. Alors Juda dit à ses frères: que nous servira d'avoir tué notre frère et d'avoir caché sa mort? Il vaut mieux le vendre à ces Ismaélites et ne point souiller nos mains, car il est notre frère et notre chair.... L'ayant donc tiré de la citerne, ils le vendirent vingt pièces d'argent aux Ismaélites qui le menèrent en Egypte. Ruben étant retourné à la citerne, et n'y ayant point trouvé l'Enfant, déchira ses vêtemens et vint dire à ses frères: l'Enfant ne paraît plus, et que deviendrai-je? Après cela, ils prirent la robe de Joseph, et l'ayant trempée dans le sang d'un chevreau qu'ils avaient tué, ils l'envoyèrent à son père, lui faisant dire par ceux qui la lui portaient: voici une robe que nous avons trouvée, voyez si c'est celle de votre fils ou non. Le père l'ayant reconnue, dit: c'est la robe de mon fils; une bête cruelle l'a dévoré, une bête a dévoré Joseph. Et ayant déchiré ses vêtemens, il se couvrit d'un cilice, pleurant son fils, etc.»

Tels sont les différens traits que le peintre a jugé à propos de rassembler sur la toile. Dans le coin à gauche

on voit le jeune Joseph racontant à sa famille les songes qui lui annoncent sa future élévation : on aperçoit même au loin, sur un côté de la montagne, la gerbe de Joseph se tenant de bout au milieu de celles de ses frères. Au centre du tableau, Jacob et Rachel envoyent Joseph dans la contrée où ses frères font paître les troupeaux. Un peu au dessus de ce groupe, Joseph, vu dans l'éloignement, est près de se joindre à eux. Plus loin, on le descend dans la citerne. Sur le même plan à droite, on voit les marchands Ismaélites à qui le jeune Joseph est vendu et livré. Au sommet de la montagne, Juda égorge un chevreau pour y tremper la robe de Joseph. Un peu au dessous, on voit descendre l'envoyé de Juda. Enfin, sur le devant du tableau, à droite, Jacob, à la vue des vêtemens de son fils chéri, se livre à la plus vive douleur.

Il ne s'agira pas ici d'accuser l'artiste qui blesse d'une manière aussi choquante la loi de l'unité, ou l'amateur qui, sans égard pour les règles du goût, veut voir réunies dans un même cadre plusieurs scènes qui se sont passées dans des temps et des lieux différens; il faudrait répéter ce que l'on a eu souvent l'occasion de dire dans le cours de cet ouvrage. On ne s'arrêtera donc qu'à l'exécution du tableau.

Les figures ont tout au plus 15 pouces de proportion, et ce n'est pas dans les objets d'une dimension aussi petite que l'on peut retrouver le génie et l'habileté d'André del Sarte. Le principal mérite de ce peintre consiste dans l'étude des carnations, la vérité et la finesse du coloris, la naïveté de l'expression. Ce tableau, dont les détails sont néanmoins rendus avec sentiment, pourrait à la rigueur n'être considéré que comme une esquisse. Il y a une grande légèreté de pinceau, de la transparence dans le ton général, un peu de bizarrerie dans la plupart des cos-

tumes. Une teinte roussâtre domine dans les terreins éloignés comme sur les devants, et nuit à l'harmonie.

Le second tableau, faisant pendant à celui-ci, offre la suite de l'histoire de Joseph. On en insérera la gravure dans une des livraisons prochaines.



H. Lorimier pinx.t C. Normand sc.

***Planche vingt-septième. — Jeanne de Navarre. Tableau de* Mademoiselle Lorimier, *exposé au Salon de* 1806.**

Jeanne de Navarre conduit son fils Arthur au tombeau qu'elle a fait élever à la mémoire de son époux, Jean V, duc de Bretagne, et l'entretient des vertus et des malheurs de son père.

Après la bataille d'Auray, en 1364, Jean V, surnommé le Vaillant ou le Conquérant, était resté paisible possesseur du duché de Bretagne; et, depuis lorsque Charles V entreprit de le dépouiller, le Duc, soutenu par sa noblesse, conquit une seconde fois cette province. Charles VI, parvenu au trône, ne put lui pardonner d'avoir donné un asile à Pierre de Craon, assassin du connétable de Clisson, et résolut de lui faire la guerre; mais lorsqu'il marchait contre le Duc, ce Monarque, frappé d'un coup de soleil, tomba dans une démence qui le rendit furieux, et l'entreprise fut abandonnée.

Jean V mérita par ses vertus militaires le surnom de Conquérant, et mourut à Nantes, en 1399. Il avait institué l'ordre de l'Hermine, où les dames pouvaient être admises.

Si le sujet du tableau de ***Jeanne de Navarre conduisant son fils au tombeau de Jean V,*** ne peut être considéré rigoureusement comme un trait historique, il le sera du moins comme une idée ingénieuse de l'artiste. L'histoire a fourni à Mademoiselle Lorimier le motif d'une scène sentimentale, où l'on voit briller à la fois l'expression de l'amour conjugal et maternel, les prémices de la piété filiale, une douce mélancolie, une ingénuité touchante. L'exécution de la peinture répond à la pensée. La com-

position est simple, les attitudes sont gracieuses et expressives; le costume et les accessoires bien choisis; le dessin est noble et correct; un tòn suave, joint à une harmonie piquante, achève de donner au sujet tout l'intérêt dont il est susceptible. S. M. l'Impératrice a desiré placer ce tableau dans son cabinet. Il est de la même dimension que celui que Mademoiselle Lorimier a exposé au Salon de 1804, et que possède la grande Duchesse de Berg. Ce dernier, dont le trait a été publié dans le tome 9 de ce Recueil, planche 72, représente une jeune Femme faisant allaiter son Enfant par une Chèvre.



C. Normand sc.

Planche vingt-huitième.— Flore. Statue antique de la galerie du Musée.

On connaît, sous le nom de Flore, plusieurs Divinités et quelques femmes célèbres par leur beauté. La première est une des Déesses qui présidaient aux blés : à certains temps de l'année on lui offrait des sacrifices. La seconde, que les Grecs appelaient Chloris, était une des nymphes des Iles fortunées: elle fut enlevée par Zéphyr qui devint son époux; elle obtint l'empire des fleurs. Selon Pline, on voyait en Grèce sa statue de la main de Praxitèle, et son culte fut en vigueur chez les Sabins et les Romains, et chez les Phocéens, fondateurs de Marseille. A Rome, une courtisane nommée Flore, et selon quelques-uns Larentia, ayant constitué le peuple Romain héritier de tous ses biens, fut mise par reconnaissance au nombre des Divinités, et son culte fut confondu avec celui de l'ancienne Déesse. Il y eut encore une autre Flore, maîtresse de Pompée. Sa statue fut placée dans le temple de Castor et Pollux, comme un modèle de beauté.

Il serait difficile de dire de laquelle de ces Divinités, cette statue offre ici l'image. Leurs attributs sont les mêmes, et les monumens antiques, en général, représentent Flore sous les traits d'une jeune nymphe couronnée de fleurs et tenant de la main gauche un bouquet ou une corne d'abondance remplie de fleurs; mais quelques antiquaires ont cru reconnaître dans cette figure, connue sous le nom de *Flore du Capitole*, Polymnie, à cause de la ressemblance de ses traits avec ceux de la Muse que l'on voit dans la même galerie.

La statue de Flore est un chef-d'œuvre pour la grâce et

la finesse du ciseau. Le style en est plus agréable que sévère, et Germain Pilon, l'un des meilleurs sculpteurs de l'école française au 16.me siécle, eût trouvé dans les plis chiffonnés du manteau de cette statue une excuse aux reproches qu'on lui fait d'avoir tourmenté ses draperies. Le col de la Flore a été brisé, mais la tête a été rapportée. Les mains sont modernes et les bords du manteau mutilés en quelques endroits.

Cette figure, en marbre pentélique, a 5 pieds 9 pouces de hauteur. Elle fut trouvée à Tivoli dans les fouilles de la ville Hadrienne. Benoit XIV l'avait fait placer au Capitole.



Raphaël pinx.t C. Normand sc

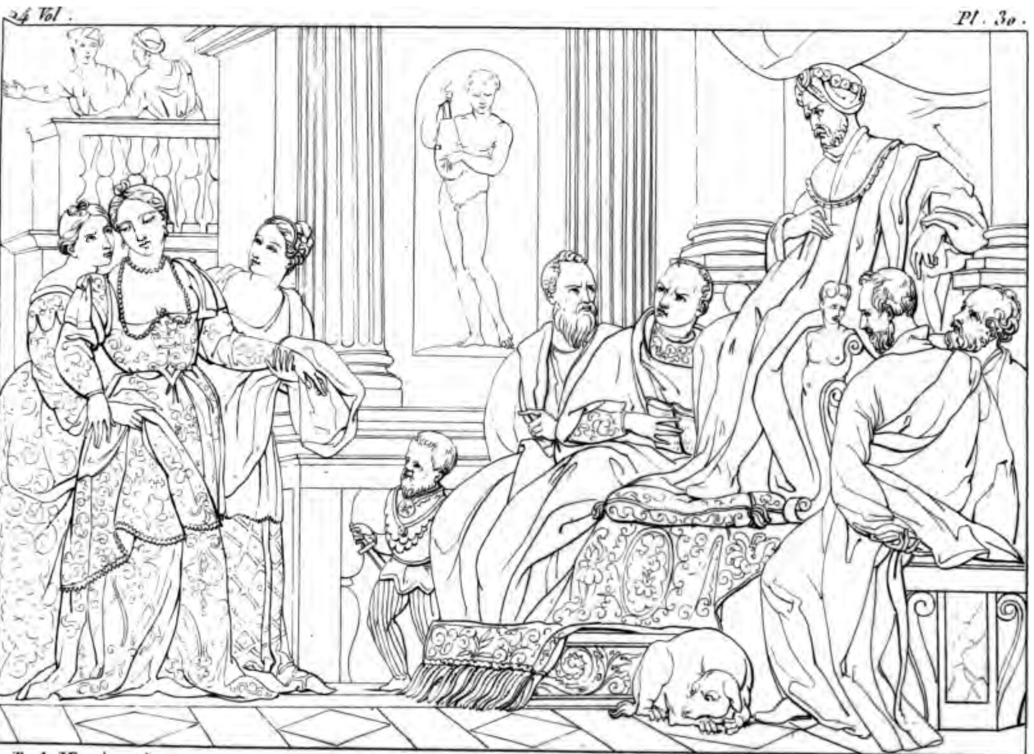
Planche vingt-neuvième. — Portrait de Léon X. Tableau de la galerie du Musée; par Raphaël.

On ne peut douter de l'exacte ressemblance de ce portrait. Tous ceux qu'a peint Raphaël ont un caractère de vérité et de simplicité que la nature seule peut inspirer; et quels soins ne dut-il pas prendre pour transmettre à la postérité les traits du restaurateur des lettres, du père des arts, du souverain qui le comblait de bienfaits!

Jean de Médicis, créé cardinal à 14 ans; à 30, élu pape sous le nom de Léon X, eut dès sa plus tendre jeunesse et porta sur le trône pontifical ce goût et ces idées libérales qui ont illustré sa famille. On craignait que la mort de Jules II n'interrompît les ouvrages commencés au Vatican : digne successeur de ce grand homme, Léon X ordonna à Raphaël de continuer ses travaux; et dès le commencement du nouveau pontificat, il peignit dans une chambre l'histoire d'Attila. Ce tableau passe pour être entièrement de sa main et l'un des plus beaux de ce palais. Le pape voulut y être représenté, et ce fut sous ses traits que Raphaël offrit S. Léon. Il est entouré de plusieurs cardinaux qui vivaient alors; ils sont tous peints d'après nature. A la même époque, il exécuta le tableau dont on donne ici la gravure. Léon X est accompagné du cardinal Jules de Médicis son cousin, depuis pape sous le nom de Clément VII. Derrière sa chaise est le cardinal Rossi, secrétaire des brefs. Le peintre fut magnifiquement récompensé, et des libéralités de Léon X fit bâtir sa maison que l'on voyait il y a quelques années et qu'on voit sans doute encore *in Borgo*. Il saisit toutes les occasions de placer le portrait de son bienfaiteur dans ses tableaux; entre autres

dans celui du Siége d'Ostie où il représente Léon IV; il le peignit encore dans deux tableaux désignés sous le nom du Sacre et du Couronnement de François I, mais dont le véritable sujet n'est pas bien connu. Raphaël avait entrepris, par ordre du pape, dans la grande salle du Vatican, l'histoire de Constantin; il termina quelques figures, le reste fut exécuté sur ses dessins par Jules-Romain. Il ne pouvait suffire à tous les ouvrages qui lui étaient demandés. Léon X lui confia non-seulement les peintures, mais encore tout ce qui tenait à la décoration de son palais; Raphaël ordonnait même les ornemens de stuc, fournissait jusqu'aux dessins de la menuiserie, et il n'y avait aucun ouvrier sur lequel il n'eût une entière autorité; telle fut depuis celle dont Le Brun jouit sous Louis XIV. Mais Raphaël ne se fit pas un ennemi; il est peut-être le seul artiste célèbre que l'envie ait épargné. Tous ceux qu'il employait avaient pour lui une déférence et un attachement sans bornes; il goûta la douceur d'être à la fois aimé et obéi. L'amitié qu'avait pour lui Léon X aurait sans doute porté ce pontife à le combler de la plus insigne faveur, en le créant cardinal; du moins c'était dans cette espérance que Raphaël avait refusé d'épouser la nièce d'un prince de l'église, lorsqu'une mort prématurée rompit le cours d'une si glorieuse carrière, et priva la peinture de son plus bel ornement.

Le tableau de Léon X est peint sur bois; les figures sont d'une forte proportion. Simplicité, vérité de caractère, vigueur de coloris, touche large et moelleuse, telles sont les principales beautés de ce portrait qui ne le cède point aux chef-d'œuvres même du Titien dans un genre où ce maître a particulièrement excellé.



Paul Veronese pinx.t C. Normand sc.

Planche trentième. — Esther devant Assuérus. Tableau de la galerie du Musée; par Paul Véronèse.

Assuérus, roi de Perse, que quelques savans croient être un Artaxercès, d'autres Cambyse, après avoir répudié Vasthi, fit chercher les plus belles filles de son Empire, pour élever au rang de reine celle qui lui plairait davantage. Esther, née juive et nièce de Mardochée, attira les regards d'Assuérus par sa beauté et sa modestie, mais elle laissa ignorer son origine. Le monarque plaça sur le front d'Esther le bandeau royal : les noces furent célébrées avec une pompe extraordinaire. Assuérus gratifia ses peuples et fit aux grands de sa cour des présens dignes de sa magnificence. Quelque temps après, Aman, favori du roi, et implacable ennemi des Juifs, parce qu'un seul d'entre eux, ce même Mardochée, avait refusé de fléchir le genou devant lui, résolut de se venger en exterminant la nation entière. Le jour était arrêté : les ordres du roi qu'il avait surpris, étaient déja répandus dans les provinces; tous les Juifs allaient périr à la fois, lorsqu'Esther est secrètement avertie; mais une loi défend d'entrer dans la chambre du roi, et celui qui l'oserait violer serait mis à mort au même instant. De quoi servira le dévouement d'Esther? Alors une voix plus puissante que la crainte de la mort, la voix du ciel qui l'avait choisie pour sauver son peuple, ranime son courage. Elle se présente devant le roi, et dans son trouble elle est prête à s'évanouir aux pieds du trône. Assuérus, depuis trente jours, n'avait pas vu la reine; sa situation l'émeut, il se sent plus que jamais épris de ses charmes, et la touchant de son sceptre d'or, il confirme sa grâce: celle des Juifs lui sera bientôt accordée.

Ce sujet est un des plus favorables que puissent fournir les saintes Ecritures à l'art du peintre, s'il préfère aux mouvemens sévères, les émotions douces, une agréable variété de figures de tout caractère et de tout âge, des costumes somptueux, de beaux fonds d'architecture. Rien ne convenait mieux au génie particulier de Paul Véronèse, et sous ce dernier rapport il a tiré parti du sujet. Un effet piquant, de riches étoffes d'or et d'argent exécutées d'un pinceau facile, de belles carnations, des têtes admirablement peintes font oublier un instant que son goût de dessin, que ses expressions n'ont pas toute l'énergie, toute la noblesse que comportent ses personnages.



Guerchin pinx.t *C. Normand sc.*

Planche trente-unième. — Salomé, fille d'Hérodias, recevant la tête de S. Jean-Baptiste. Tableau de la galerie du Musée; par le Guerchin.

Victime du ressentiment d'Hérodias, S. Jean-Baptiste est décapité dans sa prison, au château du Macheronte. On a deja eu l'occasion de citer ce trait dans un des volumes précédens.

Il ne faut chercher dans un tableau du Guerchin ni cette noblesse de formes et d'expression qui relève les actions même les plus communes, ni cette exactitude de costume qui reporte l'imagination du spectateur au temps et au lieu de la scène. Ce peintre se livra presque uniquement au matériel de son art, et sous ce rapport ses succès furent assez brillans pour qu'on lui pardonne d'en avoir manqué l'idéal. Cependant il ne faut pas croire que ses compositions soyent mesquines ou triviales; on y trouve au contraire un grandiose de disposition et de clair-obscur qui ne permet pas toujours d'apercevoir ce qu'elles laissent à desirer sous le rapport du pathétique et de la dignité. Le Guerchin a négligé l'étude de l'antique, cependant son dessin est nerveux et vrai; et s'il a rarement embelli ses modèles, du moins il ne les a pas dégradés. Mais le Guerchin a trop peu varié son style, et dans presque tous ses ouvrages on rencontre les mêmes beautés et les mêmes défauts. Celui-ci est exécuté d'un pinceau moelleux et avec une grande vigueur de coloris. Le corps du Bourreau est bien modelé. La tête de Salomé est gracieuse, mais elle manque de caractère : son air de candeur et de timidité contraste avec la cruauté de son action. Les costumes sont absolument de fantaisie, et n'appartiennent à aucun peuple.



C. Normand sc.

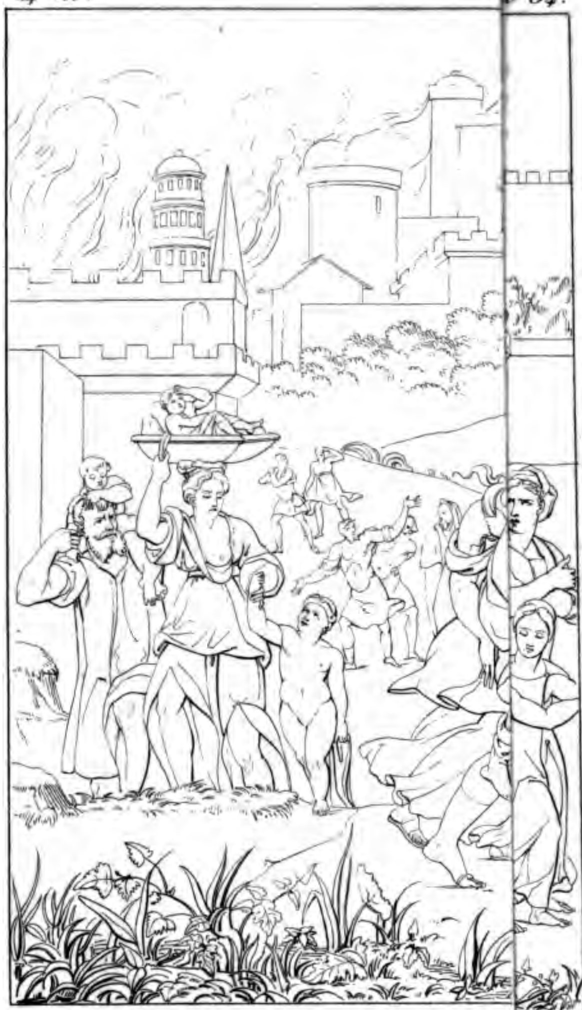
Planche trente-deuxième. — Quatre Bustes antiques de la galerie du Musée.

Le premier de ces bustes est le portrait d'une femme romaine. Ses cheveux tressés et relevés fort au dessus du front, forment une espèce de couronne dont le bord supérieur empêche que l'on ne découvre le sommet de la tête. La draperie offre une particularité remarquable, mais qui ne peut être aperçue sur cette planche où la tête est vue de profil. Une figure de la Victoire supposée en broderie, orne le devant de la tunique; la palme et la couronne qu'elle tient ont fait croire que le monument représente une femme victorieuse aux concours de musique qui avaient lieu dans les jeux capitolins. Quelques bas-reliefs anciens offrent des figures de femmes pareillement décorées. Ce buste en marbre de Paros, de 2 pieds de hauteur et d'une exécution médiocre, a été tiré de la galerie du château de Richelieu. La tête est rapportée; une partie du nez est moderne.

Le second est désigné sous le nom de Trajan le père: cette dénomination est fondée sur la ressemblance que l'on a cru y remarquer avec les portraits de cet ancien consul frappés sur quelques médailles de l'empereur Trajan, son fils. Né d'une très-ancienne famille d'Italica, près de Séville, en Espagne, Trajan le père s'était distingué en Orient, pendant son proconsulat de Syrie. Il eut les honneurs du triomphe sous Vespasien qui l'avait admis au nombre des sénateurs et nommé consul. Ce buste est d'un travail très-ordinaire: l'extrémité du nez, le bas du menton et une partie de la poitrine du côté droit sont restaurés. L'oreille gauche est moderne, la droite est mutilée.

Le troisieme buste est remarquable par la noblesse du caractère, le grandiose des formes et la beauté de l'exécution. Comme il a beaucoup d'analogie avec les médailles de Lucius César, fils d'Agrippa et petit-fils d'Auguste, on présume que c'est le portrait de ce prince. A l'exception des deux oreilles qui sont fort endommagées, ce monument est d'une conservation parfaite.

Quelques antiquaires ont pensé, d'après sa ressemblance avec quelques médailles de Marcus Opellius Macrinus, que le quatrième buste offre le portrait de cet empereur. L'exécution en est commune, mais la physionomie a beaucoup d'expression : on y trouve cet air de dureté, d'arrogance et de mépris qui caractérisent le personnage auquel on l'attribue. Né à Alger dans l'obscurité, d'abord gladiateur, chasseur de bêtes sauvages, puis tabellion, intendant du fisc, enfin préfet du prétoire, Macrin fut élu empereur en 217, après Caracalla qu'il avait fait assassiner. Il périt dans une conjuration, après un an d'un règne obscur qui ne fut marqué que par quelques actes de cruauté et de perfidie.



Jules Romain inv.t ... nd sc.

Planches trente-troisième et trente-quatrième. — *Une ville incendiée ; Carton* de Jules-Romain ; *de la Galerie du Musée.*

On voit dans l'éloignement une ville embrasée que ses habitans abandonnent en désordre. Sur le devant, plusieurs groupes de femmes, d'enfans et de vieillards, donnent dans leur fuite précipitée les marques du plus affreux désespoir.

Cette vaste composition, soutenue par l'énergie de la pensée, la noble simplicité du style, la grandeur et la diversité des caractères, et dont les figures ont environ sept pieds de proportion, fut exécutée en tapisserie à la manufacture de Bruxelles, où Jules-Romain en a fourni beaucoup d'autres. Celle-ci fait partie d'une tenture appelée *les Fruits de la Guerre*, en huit pièces de cinquante-cinq aunes de cours, sur les dessins du même maître. Le Musée ne possède que deux de ces Cartons.

Les dessins qui doivent servir de *patron* pour des tapisseries ou des peintures à fresque sont tracés sur du papier, dont le nom italien *carta*, leur a fait donner le nom de *Cartons*. Le dessin est toujours de la grandeur du tableau que l'on veut exécuter. Si c'est une tapisserie, les contours sont tracés avec le crayon ou le pinceau ; et de légères teintes à gouache ou à l'acquarelle indiquant les ombres et les demi-teintes, ainsi que les couleurs locales, dirigent les ouvriers dans leur travail. Pour une fresque, le Carton n'est le plus souvent qu'au crayon. Le peintre se conforme pour le reste, s'il le juge nécessaire, à une esquisse coloriée. Le superbe Carton de l'école d'Athènes, par Raphaël, qui se voit également au Musée, est au crayon noir, sur un papier de demi-teinte, et

rehaussé de blanc. Le Tableau est exécuté à fresque, dans une des salles du Vatican.

On peut, en quelque sorte, regarder la peinture à l'huile comme une découverte nouvelle; elle ne remonte pas au-delà du 15e siècle, mais il est difficile de marquer l'origine de la peinture à fresque. Comme le procédé en est extrêmement simple, on peut la supposer antérieure à l'encaustique, qui fut pratiquée chez les Grecs. Norden a remarqué en Egypte des monumens de la plus haute antiquité, ornés de peintures à fresque; et celles que l'on a trouvées à Rome, attestent que les Romains ont connu ce genre de décoration. Il fut fort en usage en Italie à l'époque de la renaissance des Arts, sous le pontificat de Jules II, de Léon X et de quelques-uns de leurs successeurs, pour l'embellissement de vastes palais et d'une multitude d'églises et de monastères. La peinture à fresque, qui demande beaucoup de célérité, convenait particulièrement aux artistes d'une imagination vive, d'un génie fécond et facile; tels furent Michel-Ange, Raphaël, le Corrège, Jules-Romain, plusieurs de leurs élèves ou contemporains; et depuis, les Caraches et quelques-uns de leur école. La fresque veut être exécutée avec promptitude, car elle n'admet pas la retouche; c'est ce qu'il est facile de concevoir d'après la méthode suivie. On applique sur le mur que l'on veut peindre un enduit de chaux et de sable combinés; et tandis qu'il est frais, d'où lui vient le nom de *fresque*, anciennement *fraisque*, on peint le plus vîte qu'il est possible; il n'en faut préparer que ce qu'on peut couvrir dans la journée; le lendemain il serait sec, et il faudrait l'abattre pour en substituer un nouveau. Les teintes, largement empâtées sur cet enduit frais, s'y incorporent, et forment avec le mur une masse solide que les intempéries de l'air ne peuvent altérer. Mais plus cette peinture exige

de prestesse, plus elle demande de précaution. Non-seulement le dessin doit être arrêté de contours, mais encore le peintre doit y marquer la place des ombres. On l'applique sur le mur, et on le calque avec une pointe de fer, afin que le trait ait de la profondeur, et ne se perde pas dans la chaleur de l'exécution. Les couleurs sont détrempées avec de l'eau. On ne peut employer que des terres ou des substances qui aient passé au feu. Le blanc se fait avec la chaux : il est beaucoup plus brillant que le blanc de plomb, dont on se sert pour la peinture à l'huile, où l'on est souvent obligé, pour en augmenter l'éclat, de forcer la vigueur des ombres et des demi-teintes. Les dernières sont sujettes à jaunir, les premières à pousser au noir. La fresque n'a pas cet inconvénient, les lumières se conservent pures, et les ombres légères : il est vrai que les bruns n'ont pas toute la vigueur que l'on pourrait quelquefois desirer. Les peintres, accoutumés à changer quelques parties de la composition durant l'exécution de l'ouvrage, ou à soigner minutieusement les détails, s'accommoderont difficilement de la fresque, et c'est ce qui peut en éloigner quelques-uns, même des plus habiles de nos jours. Elle a cependant été pratiquée autrefois en France, et avec succès. Le dôme des Invalides, celui du Val-de-Grace, etc., attestent les talens de Lafosse, de Mignard, de Bon Boulogne, de Perrier et de quelques autres.

C'est à l'époque où de superbes et nombreux monumens s'élèvent sur le sol de la France, qu'il serait utile de faire revivre le genre de peinture qui s'adapte le mieux à l'architecture. La multitude des luisans ou faux-jours empêchent la peinture à l'huile de produire son effet. On trouve difficilement un point pour en saisir l'ensemble. La fresque est matte, et peut être vue de tous les points. En renonçant à l'ambi-

tion de briller seule, quel avantage ne retirera pas l'architecture de cette heureuse alliance!

On sait que les temples anciens, et notamment celui de Minerve à Athènes, étaient décorés de tableaux; les Grecs avaient senti que la peinture distribuée avec goût réveille la symmétrie, et que sans elle le plùs beau temple n'est souvent qu'une auguste et froide solitude.



Planche trente-cinquième. — *Honneurs rendus à Duguesclin*, *Tableau par M.* Vafflard.

Bertrand Duguesclin, né aux environs de Rennes, vers 1320, est un des plus fameux guerriers dont la France s'honore ; une valeur héroïque, une prudence consommée, tels sont les titres de gloire qui le placent à côté des plus grands personnages de l'antiquité : son éducation avait été très-négligée : à l'exemple de la plupart des nobles de son temps, il ne sut jamais ni lire ni écrire, et dès sa plus tendre enfance il ne respirait que les combats. Cette humeur belliqueuse lui donnait un caractère brusque et sauvage. Une taille forte et épaisse, de petits yeux, une physionomie presque difforme rendaient son extérieur désagréable. « Je suis fort laid, disait-il étant jeune ; jamais je ne « serai bien venu des dames, mais du moins, je sau- « rai me faire craindre des ennemis de mon roi. » Dès l'âge de quinze ans, il remporta le prix dans un tournoi, où il avait combattu sans se faire connaître ; depuis cette époque, il ne cessa de porter les armes. Sa vie est un tissu de hauts faits, d'actions généreuses, de services rendus à son pays, et dont le récit ne peut trouver place dans cet article. Il faut recourir à l'histoire. Pour prix de ses vertus militaires, il reçut l'épée de connétable, qu'il refusait par modestie, et qu'après sa mort les plus grands hommes de guerre n'osaient accepter, ne se croyant pas dignes de le remplacer. Il mourut au milieu de ses triomphes, devant Castel-Neuf-Randon, dont il avait formé le siége. Duguesclin avait juré de ne point partir qu'il ne fût rendu ; mais comme il l'avait presque réduit à l'extrémité, il fut attaqué d'une maladie dont il mourut, le

13 juillet 1380. Le même jour, les assiégés apportèrent les clefs, et les déposèrent à ses pieds, disant qu'ils ne voulaient pas céder l'honneur de leur réduction à d'autres qu'à un si grand personnage. Olivier Duguesclin, son frère, et ses plus chers amis, Sancerre et Clisson, son frère d'armes, entouraient son lit de mort. Il fut enterré à Saint-Denis auprès du tombeau que Charles V avait fait construire pour sa propre sépulture. Ces deux tombeaux se voient au Musée des Monumens français. Sur un cénotaphe de marbre noir est la statue en marbre et couchée de Duguesclin et de Louis de Sancerre, son ami, connétable après lui, et mort en 1402. Sancerre se rendit célèbre à la bataille de Robecq. Il avait de très-beaux cheveux : lors de la profanation des tombeaux à Saint-Denis, et de l'exhumation des corps, Sancerre fut trouvé ayant encore trois longues tresses d'environ 40 centimètres.

Les figures de ce Tableau, exposé au salon de 1806, sont de grandeur naturelle. Cette réunion de guerriers armés de casques et de cuirasses, donne à la composition un caractère particulier; et l'artiste s'est montré pénétré de son sujet. Il a obtenu une médaille d'encouragement.



...rchin pinx.t

C. Normand sc.

Planche trente-sixième. — Le Christ apparaît à la Vierge ; Tableau de la galerie du Musée ; par le Guerchin.

A l'apparition imprévue du Christ, la Vierge tombe à ses genoux, et porte la main sur la plaie de son fils, pour s'assurer de la vérité de ce qu'elle voit.

Le coloris de ce tableau, dont les figures sont de grandeur naturelle, est chaud et vigoureux, et les draperies sont largement exécutées. Celle du Christ est d'une ampleur outrée, et le jet n'en est pas heureux; les plis ne laissent aucune indication des parties du nu qu'elles couvrent. Cette draperie est d'un gris de lin très-léger. Le manteau de la Vierge est bleu, sa tunique violette, son voile d'un jaune clair, et le rideau qui est suspendu au-dessus de l'espèce d'oratoire sur lequel on voit un livre est d'un jaune foncé. Le groupe se détache sur un fond très-sombre. La tête du Christ et celle de la Vierge sont d'un beau caractère, mais il n'y a rien d'idéal dans les formes ni dans l'expression. « Les sublimes conceptions des « artistes anciens (dit Winckelmann, Liv. IV, ch. II) « auraient dû faire naître l'idée aux artistes modernes, « lorsqu'ils ont eu à traiter la figure du Sauveur, de la « rendre ressemblante aux prophéties, qui l'annoncent « comme le plus beau parmi les enfans des hommes. « Mais dans la plupart de ces figures, à commencer « par celles de Michel-Ange, l'idée en paraît empruntée « des productions barbares du moyen âge. On ne peut « rien voir de plus ignoble en physionomie que les airs « de tête du Christ. Que Raphaël a eu des conceptions « bien plus nobles ! C'est ce que nous voyons entre « autres dans un petit dessein qui se trouve au cabinet « royal Farnèse de Naples, et qui représente Jésus-

« Christ porté en terre. Ici la tête du Sauveur offre « la beauté d'un jeune héros sans barbe. Annibal « Carache est le seul, à ce que je sache, qui ait suivi « Raphaël. C'est ce qu'on voit à trois tableaux qui « représentent le même sujet. Le premier est à Naples, « au cabinet dont nous venons de parler; le second « est à Rome, à *S.-Francesco a Ripa*, et le troisième « aussi à Rome, à la chapelle du palais Pamfile. Ce- « pendant, si une pareille configuration du Sauveur « était une innovation choquante pour certaines per- « sonnes, à cause de l'usage reçu de le représenter « avec de la barbe, je conseillerais à l'artiste de con- « templer et de prendre pour modèle le Christ de « Léonard de Vinci. Pour moi, je n'ai rien vu de plus « beau dans ce genre qu'une tête du Sauveur de la « main de ce même maître, tête admirable, qui se « trouve dans le cabinet du prince de Lichteinstein, à « Vienne. Cette tête, malgré la barbe, porte l'empreinte « de la plus haute beauté virile, et on peut le recom- « mander comme le plus parfait modèle. »



Planche trente-septième. — Epidémie d'Espagne; Tableau par M. Aparicio.

Ne pouvant donner une explication plus exacte de ce sujet que celle que l'artiste a fait insérer dans le livret du salon, nous croyons devoir la rapporter ici littéralement.

« En 1804 et 1805, toute l'Europe fut menacée de « l'affreuse épidémie qui dépeupla une partie de « l'Espagne. La nation espagnole fit briller, en cette « triste circonstance, ce noble et généreux caractère « qui de tous temps l'a distinguée. Le gouvernement « multiplia les précautions, prodigua les soins et les « secours. Secondant la vigilante activité et la sagesse « du prince de la paix, les gouverneurs des provinces, « les magistrats des villes, établirent des lazarets : « tous les ordres de citoyens concoururent avec une « louable émulation au soulagement des malheureux. « Les ecclésiastiques, tant séculiers que réguliers, se « firent sur-tout remarquer par ce zèle infatigable « qui, non content de compatir aux maux qu'il a sous « les yeux, court avec une sorte d'avidité à la recherche « des misérables, pour les soigner et les consoler.

« On s'est borné, dans ce tableau, à quelques scènes « de ce genre.

« Il représente un Lazaret établi dans un couvent, « où l'on portait toutes les personnes qui, dans le « voisinage, étaient attaquées de la maladie. Les reli- « gieux de cette maison périrent presque tous victimes « de leur dévouement, qui ne se démentit jamais. Au « milieu d'eux mourut l'évêque du lieu, homme d'une « rare piété, d'une vertu et d'une bonté exemplaires.

« Le père de l'auteur, atteint du mal commun,

« finissait sa vie dans ce pieux asyle, lorsqu'il reçut de « son fils, pensionnaire du roi d'Espagne à Paris, « le portrait de cet artiste et celui de son frère ; une « lettre d'envoi annonçait quelques succès propres à « flatter la tendresse d'un père. Ce vieillard à qui sa « fille présentait cet hommage de la piété filiale, en « ressentit un peu de consolation. Le saint évêque « s'approche: *bénissez vos enfans*, lui dit-il; *et rendez « grace à Dieu du moment de bonheur dont-il vous fait « jouir à votre dernière heure.*

« C'est-là le sujet de l'épisode principal de ce tableau « où l'auteur aurait voulu immortaliser le souvenir de « sa propre douleur, en même temps que celui de la « désolation de son pays et de la touchante humanité « de ses concitoyens. »

Ce tableau, digne d'intéresser à-la-fois les amis de l'humanité et les amateurs de l'art, a obtenu, au salon de 1806, les suffrages des uns et des autres; il honore également le cœur et le talent de l'artiste qui se distingue par un bon goût de dessin, un coloris brillant, et beaucoup de vérité dans les caractères. M. Aparicio, pensionnaire du roi d'Espagne, après avoir passé plusieurs années à Paris, est parti pour Rome. Il ne manquera pas sans doute d'y perfectionner un talent qui donne d'aussi heureuses espérances.



L. Boulogne pinx.t C. Normand sc.

Planche trente-huitième. — Le Centenier ; Tableau du Musée de Versailles ; par Louis de Boullongne.

« Jésus étant venu de nouveau à Cana en Galilée, où il avait changé l'eau en vin, il y avait un officier dont le fils était malade à Capharnaüm; lequel ayant appris que Jésus venait de Judée en Galilée, l'alla trouver, et le pria de venir chez lui, pour guérir son fils qui allait mourir. Jésus lui dit : Si vous ne voyez des miracles et des prodiges, vous ne croyez point. Cet officier lui dit : Seigneur, venez avant que mon fils meure. Jésus lui dit : allez, votre fils se porte bien. Il crut à la parole que Jésus lui avait dite, et s'en alla. Et comme il était en chemin, ses serviteurs vinrent au-devant de lui, et lui dirent : Votre fils se porte bien, etc. (S. Jean, Chap. IV.) »

Ce passage contient toute l'explication du sujet; il suffira de jeter un coup-d'œil sur la gravure. La composition du tableau est noble, les groupes sont bien disposés, et les figures drapées largement. L'architecture du fond est riche, mais elle est dans le goût grec ou romain, et les édifices de Cana devaient avoir un tout autre caractère. Cependant on ne peut guère en faire un grave reproche à Louis Boullongne; les plus grands peintres, et le Poussin lui-même, ne se sont pas toujours astreints à cette partie du costume ou des convenances.

Le tableau du Centenier se voit au Musée de Versailles. Les figures sont de grandeur naturelle. L'artiste le peignit pour l'église Notre-Dame de Paris, à laquelle il sera probablement rendu, avec beaucoup d'autres.

Il y a trois peintres du nom de Boullongne. Celui dont-il est ici question, né à Paris en 1654, était frère

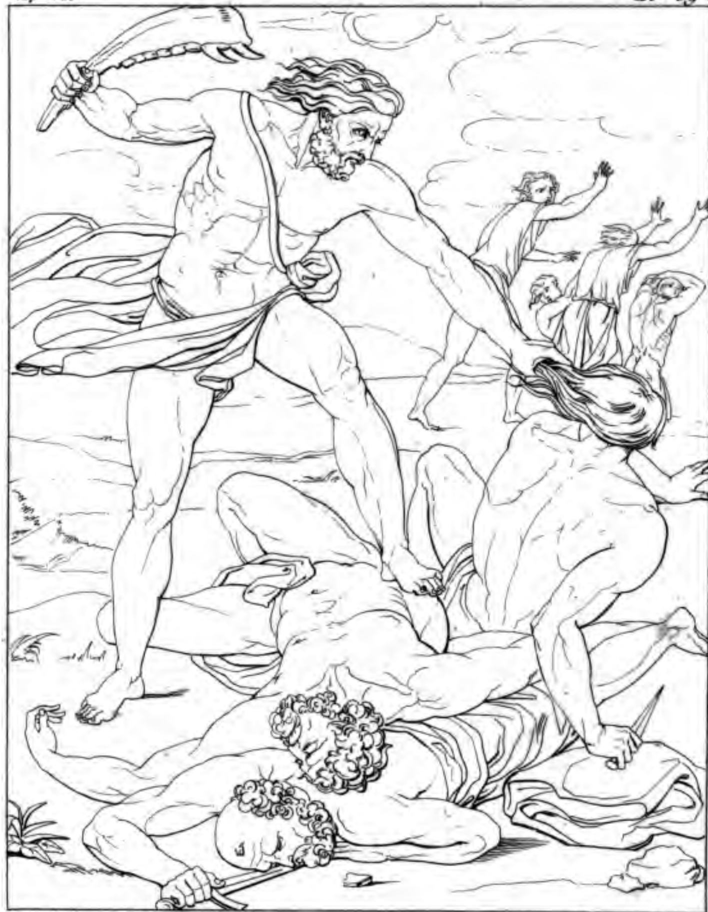
cadet de Bon Boullongne, et fils de Louis de Boullongne, artiste distingué. Il remporta le grand prix de peinture à 18 ans, et partit pour Rome lorsque son frère en revenait. Il y copia plusieurs morceaux d'après Raphaël, entre autres *l'Ecole d'Athènes* et *la Dispute du Saint-Sacrement*. Ce fut sur ces copies que l'on exécuta aux Gobelins plusieurs tentures de tapisseries pour le roi. Boullongne revint en France après avoir passé cinq années à Rome, et visité les écoles de Lombardie pour se fortifier dans la pratique du coloris et du pinceau.

Il ne tarda pas à faire valoir ses talens et à obtenir une grande célébrité. Il fut reçu de l'académie, peignit plusieurs plafonds dans des maisons particulières, et le roi l'employa à décorer ses maisons de plaisance, telles que Marly, Fontainebleau, Trianon, la Ménagerie, Meudon, etc. Louis Boullongne peignit à fresque une des quatre chapelles des Invalides, celle de S.-Augustin. C'est un des ouvrages qui lui ont fait le plus d'honneur. Ses succès lui méritèrent l'avantage de contribuer à l'embellissement de la chapelle de Versailles.

Il régnait entre les deux frères Louis et Bon Boullongne une heureuse rivalité, qui ne fit qu'augmenter leur zèle et leurs talens, sans jamais porter atteinte à leur amitié constante. Le roi gratifia Louis de plusieurs pensions successives, le nomma chevalier de l'ordre de Saint-Michel, et l'honora du titre de son premier peintre, après la mort d'Antoine Coypel. Boullongne mourut d'un catarrhe, dans sa quatre-vingtième année, et laissa une fortune considérable à ses quatre enfans; savoir, deux fils, dont l'un fut conseiller au parlement de Metz, l'autre receveur-général des finances à Tours; et deux filles, dont la première fut richement mariée, et l'autre religieuse.

Desplaces, Dupuis, Drevet le jeune, Poilly, Baudet et Cochin, ont gravé d'après les principaux ouvrages de Louis Boullongne.

14 Vol. Pl. 39.



Le Guide pinx.t C. Normand sc.

Planche trente-neuvième. — Samson défait les Philistins ; Tableau de la galerie du Musée ; par Guido Cagnacci (1).

Samson est l'Hercule des Juifs, ou, si l'on veut, Hercule est le Samson des Grecs. Si les mythologues ont emprunté leur Fable des Saintes-Ecritures, ils l'ont considérablement ornée ; cependant il faut convenir que l'histoire de Samson, telle qu'elle est racontée dans la Bible, est remplie de prodiges encore plus extraordinaires. Nous nous contentons d'en rapporter un trait, celui qui a fourni le sujet du tableau dont on donne ici la gravure.

« Samson alla prendre trois cents renards, qu'il lia l'un à l'autre par la queue, et y attacha des flambeaux ; et les ayant allumés, il chassa les renards, afin qu'ils courussent de tous côtés. Les renards aussitôt allèrent courir aux travers des blés des Philistins, et y ayant mis le feu, les blés qui étaient déja en gerbe, et ceux qui étaient encore sur pied, furent brûlés ; et le feu même se mettant dans les vignes et dans les plans d'oliviers, consuma tout. Alors les Philistins dirent : Qui a fait ce désordre ? On leur répondit : C'est Samson, gendre d'un homme de Thamnatha, qui a fait tout ce mal, parce que son beau-père lui a ôté sa femme, et l'a donnée à un autre. Et les Philistins étant venus chez cet homme, brûlèrent la femme de Samson avec son père. Alors Samson leur dit :

(1) C'est par inadvertance que le graveur de lettres a inscrit au bas de la gravure le nom du Guide au lieu de Guido Cagnacci. Cette erreur, dont on s'est aperçu trop tard, n'a lieu que dans un certain nombre d'épreuves.

Quoique vous en ayez usé ainsi, je veux néanmoins me venger de vous, et après cela, je me tiendrai en repos. Il les battit ensuite, et en fit un grand carnage. Après cela, Samson demeura dans la caverne du rocher d'Etam.... Trois mille hommes de la tribu de Juda vinrent à la caverne du rocher d'Etam, et dirent à Samson.... Nous sommes venus pour vous lier et vous livrer entre les mains des Philistins. Jurez-moi, leur dit Samson, et promettez-moi que vous ne me tuerez point. Ils lui répondirent: Nous ne vous tuerons point... Ils le lièrent donc de deux grosses cordes neuves, et ils l'enlevèrent du rocher d'Etam. Etant arrivés au lieu appelé depuis la Mâchoire; les Philistins venant à sa rencontre avec de grands cris, l'esprit du Seigneur saisit tout d'un coup Samson; il rompit en même temps et brisa les cordes dont il était lié, comme le lin se consume lorsqu'il sent le feu; et ayant trouvé là une mâchoire d'âne qui était à terre, il la prit, et en tua dix mille hommes ... Il fut ensuite pressé d'une grande soif, et criant au Seigneur, il dit: C'est vous qui avez sauvé votre serviteur, et qui lui avez donné cette grande victoire; et maintenant je meurs de soif, et je tomberai entre les mains de ces incirconcis. Le Seigneur ouvrit donc une des grosses dents de cette mâchoire d'âne, et il en sortit de l'eau; Samson en ayant bu, revint de sa défaillance, et reprit ses forces. »

Ce tableau, dont les figures sont de grandeur naturelle, se voyait autrefois au château de Saint-Cloud, et avait pour pendant *le Supplice de Promethee*, qu'on a publié tome VIII de ce Recueil, Planche 10. Le coloris en est chaud et harmonieux, mais le dessin n'a ni la noblesse, ni la correction qu'on remarque dans les tableaux du Guide, qui fut son maître, et dont il tâcha de saisir la manière.



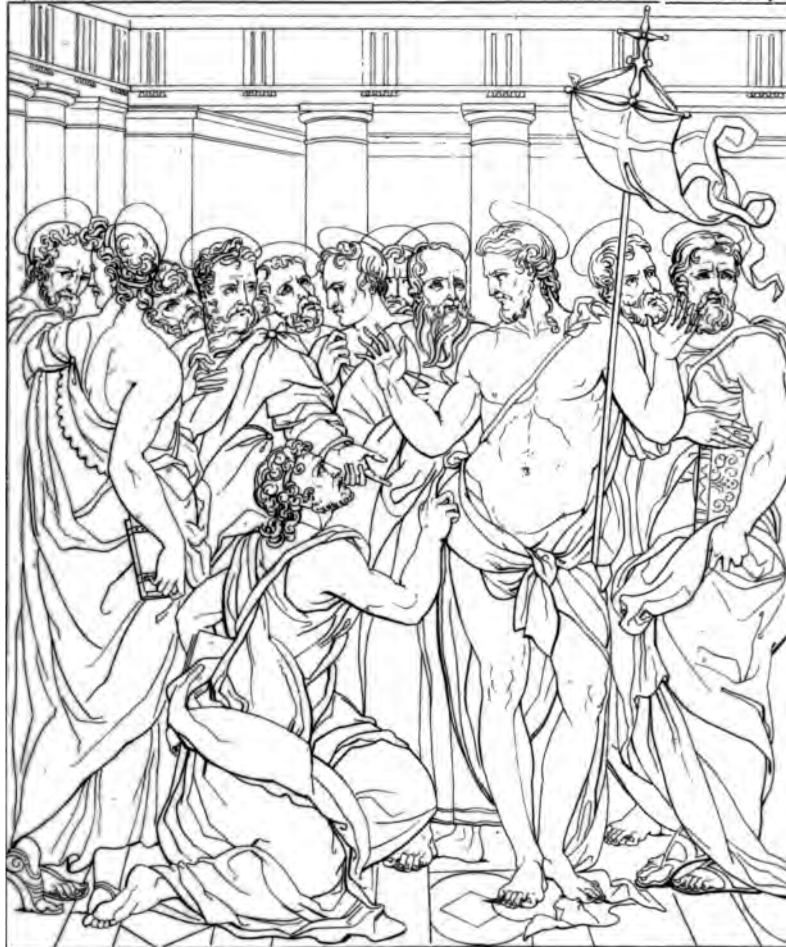
Lordin inv.t C. Normand sc.

Planche Quarantième. — Statue de l'Amour ; par M. Fortin.

Les poètes et les artistes n'ont pas toujours peint l'Amour sous les traits d'un enfant jouant dans les bras de sa mère : quelquefois il paraît avec la fraicheur de la jeunesse, et c'est ainsi qu'on représente l'amant de Psyché. M. Fortin lui a donné les formes de l'adolescence. L'Amour a déposé ses armes, et par les accens de sa voix, qu'accompagnent les sons de sa lyre, il charme les amans malheureux. Tel est le sujet de cette Statue. Elle a cinq pied de proportion, et a été exécutée en marbre pour M. Portalès de Neufchâtel. La pose en est agréable, et l'exécution très-soignée.

« Sur les pierres gravées les plus anciennes, dit Winckelmann (livre IV ch. VI), l'Amour n'est pas figuré comme un petit enfant, mais comme un jeune garçon ; c'est ainsi qu'il paraît sur une belle cornaline, appartenant au commandeur Vettori, à Rome. A en juger par la forme des lettres du nom du graveur, c'est une des pierres les plus anciennes avec le nom de l'artiste. L'Amour y est représenté couché, ayant le corps relevé comme pour jouer. Il a de grandes ailes d'aigle, telles que la plus haute antiquité en donnait à presque tous les Dieux ; et à côté de lui, une coquille bivalve ouverte. Les artistes successeurs de Phrigillus, tels que Solon et Tryphon, donnèrent à l'Amour une nature plus enfantine et des ailes plus courtes : c'est dans cette forme et dans la manière des enfans de Fiamingo (F. Duquesnoy, dit François Flamand) qu'on voit ce dieu sur une infinité de pierres gravées. C'est ainsi encore que sont figurés les enfans

des peintures d'Herculanum, particulièrement ceux qui sont peints sur un fond noir dans des tableaux de la même grandeur que ceux qui représentent les belles danseuses. Nous citerons comme les plus beaux enfans de marbre qui soient à Rome, à la villa Albani, un Cupidon endormi ; au Capitole, un Enfant qui joue avec un Cygne ; et à la villa Negroni, un autre Enfant monté sur un Tigre, avec deux Amours, dont l'un cherche à effrayer l'autre par un masque. Ces morceaux suffisent pour prouver combien les anciens réussissaient dans l'imitation de la nature enfantine. Mais le plus bel enfant que l'antiquité nous ait transmis, quoiqu'un peu mutilé, est un petit Satyre, d'environ un an, de grandeur naturelle, et conservé à la villa Albani. C'est un bas-relief, mais d'un saillant si marqué, que presque toute la figure est de ronde-bosse. Cet enfant, couronné de lierre, boit probablement d'une outre, qui manque, avec tant d'avidité et de volupté, que les prunelles des yeux sont tout-à-fait tournées en haut, et qu'on ne voit qu'une trace du point de l'œil. Ce morceau, conjointement avec un autre bas-relief, aussi de demi-bosse, représentant Icare à qui Dédale vient d'attacher des ailes, fut découvert au pied du Mont-Palatin, du côté du *Circus Maximus*. Ces monumens peuvent servir à détruire un vieux préjugé qui est devenu, je ne sais pourquoi, une vérité qu'on ne conteste plus, savoir, que les anciens artistes sont fort inférieurs aux modernes dans la configuration des enfans. »



Joseph Salviati pinx.t   C. Normand sc.

Planche quarante-unième. — *L'incrédulité de S. Thomas; Tableau du Musée, par* François Salviati.

Ce tableau, provenant de la chapelle des Florentins à Lyon, était peint sur bois, rompu en trois morceaux, et dans un mauvais état; il a été remis sur toile et parfaitement restauré : sans doute il n'avait pas plus de fraîcheur lorsqu'il sortit des mains de l'artiste. Les figures sont de grandeur naturelle, et dessinées d'un bon goût. Le coloris est fin, lumineux et transparent. Les draperies sont rendues avec beaucoup de grace, de légèreté, et l'exécution générale est pure et soignée. Cet ouvrage, fort supérieur à celui du même maitre, dont nous avons donné la gravure tome 9, pl. 25, doit tenir un rang distingué parmi ceux de l'Ecole Florentine. On pourrait trouver un peu de sécheresse dans les contours, mais elle est peut-être occasionnée par l'opposition tranchante des figures, qui sont d'un ton clair, avec le fond, qui est très-obscur, et sur lequel elles se détachent brusquement. Les Ecoles Flamandes et Vénitiennes sont les seules qui aient bien connu ces transitions de teintes et de lumières qui lient les figures avec le fond, et unissent harmonieusement toutes les parties d'un tableau.

On a donné précédemment une notice sur François Salviati, que son humeur caustique et inconstante empêcha de goûter le bonheur que devaient lui procurer ses rares talens. Nous ajouterons ici la liste de ses principaux ouvrages, dignes, par leur originalité, de fixer l'attention des connaisseurs.

Les premiers qu'il fit à Rome, où il vint très-jeune, furent un tableau de la Vierge et le Portrait de la

nièce du cardinal Salviati (1), son protecteur ; elle était peinte avec son mari. Ces deux tableaux furent goûtés, et lui procurèrent des travaux considérables, auxquels il dut sa réputation.

Salviati peignit, dans l'église de la Paix, un sujet de la vie de S. Philippe et deux tableaux de l'Annonciation ; dans celle de la Miséricorde, la Décolation de S. Jean et la Visitation ; dans la chapelle du cardinal Salviati, une Coupole contenant la vie de S. Jean-Baptiste ; et pour le prince Pierre-Louis Farnèse, des cartons représentant l'Histoire d'Alexandre le Grand, qui furent exécutés en tapisseries ; dans la chapelle du Palais S.-Georges, un S. Laurent et la Naissance de J. C. ; à *S.t Salvador*, les Nôces de Cana et un S. Georges à cheval ; au palais du cardinal Riccio, l'Histoire de David et de Bethzabée, et la Mort d'Urie ; à la *Madona del Popolo*, il termina les peintures commencées par Sébastien *del Piombo*.

Il peignit à Florence, dans la grande salle, l'Histoire de Furius Camillus ; dans l'église de Sainte-Croix une Descente de Croix qui passe pour son chef-d'œuvre, et l'Incrédulité de S. Thomas dont on donne ici le trait ; dans le salon du patriarche Grimani, à Venise, l'Histoire de Psyché, et plusieurs figures isolées dans une autre salle dont Jean da Udine fit les stucs et les ornemens.

Dargenville parle d'un tableau d'Adam et Eve chassés du Paradis, faisant partie du cabinet du roi. Il n'est pas au Musée, et nous ignorons ce qu'il est devenu.

Plusieurs graveurs, parmi lesquels on remarque Hollar, Matham, Philippe Thomassin, *Diana Mantuana* et les Sadeler, ont travaillé d'après ce maître. On ne lui connaît que deux élèves, Joseph *Porta*, dit Salviati ; et Annibal Nanni.

(1) Le véritable nom du peintre, comme on l'a dit précédemment, est Rossi ; il prit le surnom de Salviati par reconnaissance *pour les bontés* de ce cardinal.



C. Normand sc.

Planche quarante-deuxième. Des Chasseurs trouvent dans une forêt le squelette de Milon de Crotone; Tableau par M. Mérimée.

Nous ne rappellerons point ici le trait concernant Milon de Crotone, rapporté précédemment dans cet ouvrage, à l'occasion du groupe de ce fameux athlète, par Puget. (*Voyez* Annales du Musée, tome 9, p. 139.) L'histoire ne donne aucun détail sur la manière dont on a découvert que Milon de Crotone avait été dévoré par un lion. L'artiste a pu supposer que ses restes n'avaient été trouvés que long-temps après l'événement. Ce tableau, haut de trois pieds et demi, et large de quatre pieds et demi, fut peint à Rome en 1790, et envoyé à Paris, où la Société des Amis des Arts en fit l'acquisition. Nous ignorons le nom de l'amateur à qui il est échu en partage. L'idée et la composition en sont également ingénieuses. Le dessin est d'un bon goût, et les figures ont beaucoup d'expression : le paysage est touché avec sentiment; le coloris en est à la fois brillant et harmonieux. Nous n'avons point encore eu l'avantage de citer quelque ouvrage de M. Mérimée. Celui-ci est un de ceux qui lui ont fait le plus d'honneur. Nous ne tarderons pas à en publier quelque autre du même artiste.

Le nom de Milon de Crotone, l'un des plus fameux athlètes de la Grèce, qui, au rapport de Pausanias, fut six fois vainqueur aux jeux olympiques, autant de fois aux jeux pythiques, et qui la septième fois ne put combattre faute d'antagoniste, nous donne occasion de rappeler quelle importance les anciens mettaient à ces sortes de jeux. Leur enthousiasme alla souvent jusqu'à élever une statue au vainqueur. Un

des exercices était la lutte, avant laquelle on frottait d'huile le corps des athlètes. Dans les plus anciens temps, les lutteurs étaient vêtus; dans la suite, ils combattirent nus. En effet, tous ceux que l'on trouve en marbre ou en bronze n'ont rien qui les couvre. Il y avait une autre sorte d'athlètes qu'on appelait *pugiles*, parce qu'ils se servaient du poing pour se battre. Ce combat était moins dangereux lorsqu'il se faisait avec le poing nu. Ils se battaient jusqu'à ce que l'un des deux fût terrassé, et demandât quartier à son adversaire. Quelquefois leurs mains étaient garnies d'une pierre ou d'une boule de plomb. Le jeu du ceste était encore plus violent. Les joueurs, appelés *cestiphores*, s'armaient le poing de bandes d'airain assujetties par des courroies. Il n'y avait qu'un homme très-charnu qui pût résister à un pareil exercice; aussi avaient-ils grand soin d'entretenir leur embonpoint. Ces combattans se munissaient quelquefois la tête de bandes de cuir et de certaines plaques qui leur garantissaient les oreilles. Les athlètes s'exerçaient encore à sauter. On parle d'un certain Phayllus, qui, dit-on, sauta cinquante-six pieds, chose difficile à croire. Le jeu du disque était encore un des exercices des athlètes: c'était à-peu-près comme notre palet. Ce disque était rond et plat. On le faisait de pierre, de plomb ou de fer. On adjugeait le prix à celui qui le jetait le plus haut ou le plus loin. Domitien donna le spectacle de la course des filles, et les obligea aussi à se battre à coups de poing, comme les athlètes.



Gerard pinx.t E. Lingée sc

Planche quarante-troisième. — Mélibée , Corydon , Thyrsis ; Dessin de M. Gérard.

Ce dessin est un de ceux que M. Gérard a composés pour les magnifiques éditions dues aux presses de M. Pierre Didot l'aîné , et aux caractères de M. Firmin Didot son frère. Ces célèbres imprimeurs ont publié, avec une perfection rare , et un luxe particulier , les Œuvres de Virgile et d'Horace, celles de Racine, de Lafontaine, de Bernard , etc. Ils les ont ornées de plus de cent planches en taille-douce , d'après les dessins de MM. Girodet , Gérard, Moitte , Chaudet , Percier , Prud'hon et Sérangeli. L'exécution de la gravure est très-soignée , et répond à la beauté de l'impression. MM. Didot se sont prêtés au desir que nous avions depuis long-temps de publier ces compositions , dont ils conservent précieusement les originaux : nous en extrairons les pièces les plus capitales , et cette suite ne sera pas la partie la moins intéressante de notre collection. Ce sont tous sujets nouveaux , traités , selon leur caractère , ou dans un grand style , ou d'une manière piquante. Ils jetteront une agréable variété d'idées héroïques ou pastorales dans ce recueil , où les sujets de dévotion abondent nécessairement , le Musée Napoléon ayant tiré ses principales richesses des églises de France , d'Italie et de la Belgique.

Mélibée , Corydon , Thyrsis , tel est le titre de la septième éclogue de Virgile. Une citation en expliquera le sujet ; nous la tirons du commencement de la traduction de ce poëme par M. Firmin Didot. Cet estimable artiste ne s'est pas uniquement renfermé dans ses travaux typographiques ; les muses occupent ses loisirs ; et ses productions poétiques , ainsi que

celles de son frère, ont été publiées avec succès. On doit à M. Firmin Didot une traduction en vers des *Bucoliques* de Virgile.

MÉLIBÉE.

Daphnis se reposait assis sous des ombrages ;
Corydon et Thyrsis dans les mêmes herbages,
Près du berger, gardaient leurs troupeaux réunis,
Corydon ses chevreaux, et Thyrsis ses brebis.
Tous deux jeunes, tous deux enfans de l'Arcadie,
Ils savaient, disputant de goût, de mélodie,
Chanter tous deux en vers et répondre tous deux.
Le chef de mon troupeau s'était enfui près d'eux,
Lorsque j'allais, craignant l'orageuse soirée,
Placer mes myrtes verds à l'abri de Borée.
Je le cherchais; Daphnis m'entend, tourne les yeux :
Ton bélier, me dit-il, est tout près de ces lieux;
Il suivra les troupeaux qui gagnent ce rivage :
Prends un peu de loisir, viens t'asseoir sous l'ombrage :
Vois-tu le Mincio serpenter mollement ?
Entends-tu comme ici d'un doux bourdonnement
Les essaims à l'envi font résonner ce chêne ?
Que faire ? Je n'avais ni Philis ni Climène,
Et mes agneaux sevrés se mêlaient aux brebis;
Mais Corydon chantait défié par Thyrsis ;
Je préférai leurs jeux à des soins plus utiles :
Aux lois des doctes sœurs ces deux rivaux dociles,
Commencent tour-à-tour un combat pastoral ;
Et Thyrsis répondait aux chants de son rival.

Le dessin qui sert de frontispice à cette Eclogue, dans la grande édition du *Virgile* de Didot, est d'une harmonie piquante, dont un simple trait de burin ne peut rendre l'effet, mais il est facile de s'en faire une idée : le groupe des trois bergers est entièrement dans l'ombre, il n'y a de lumière que dans le ciel et sur une partie de la demi-figure qu'on voit au deuxième plan.









E. Lingée sc.

Planche quarante-quatrième. — Quatre Bustes antiques de la galerie du Musée.

La dénomination du premier Buste, que l'on croit être celui d'Emilien, est fondée sur la ressemblance qu'on y a remarquée avec les médailles de cet empereur.

Emilien, né en Mauritanie, d'une famille obscure, se distingua dans l'armée des Romains, et parvint par degrés au rang de général. Le courage qu'il montra dans la guerre contre les Perses le fit proclamer empereur en 254, après la mort de Dèce, quoique Gallus et Valérius fussent alors les légitimes héritiers de l'Empire. Il ne jouit pas long-temps du pouvoir souverain : il fut massacré par ses propres soldats, fatigués de l'excessive activité où il les tenait sans cesse. Emilien eut la réputation d'un bon soldat et d'un mauvais politique.

Le deuxième Buste est présumé celui de Marc-Jules Philippe, le père, qui se fit élire empereur, l'an 244, en place de Gordien le jeune, dont il était capitaine des gardes, et qu'il fit assassiner. Il embrassa le christianisme, et sous son règne, les chrétiens furent autorisés à faire en public tous les exercices de leur religion. Il ne conserva que pendant cinq années et quelques mois un trône usurpé par le crime, et fut tué par ses soldats, après avoir été défait par Dèce, qui avait pris le titre d'empereur. Philippe, son fils, qui avait été élevé dans la religion chrétienne et montrait des qualités précieuses, fut assassiné à l'âge de douze ans, dans les bras de sa mère.

Le troisième Buste est désigné sous le nom de Vibius Volusien, que son père, Vibius Tribonianus Gallus,

associa à l'Empire. Le père et le fils périrent ensemble, des mains de leurs propres soldats.

On présume que le quatrième Buste représente Lucius Vérus dans sa première adolescence. Il n'avait encore que sept ans lorsque Marc-Aurèle Antonin le philosophe l'adopta; depuis, il l'associa à l'empire et lui donna sa fille Lucile en mariage. Doux et franc, ami des lettres et de la philosophie, Lucius Vérus était loin néanmoins de posséder les qualités de son collègue. Sous un extérieur grave et austère, il cachait un extrême penchant au plaisir; et laissant à Marc-Aurèle tout le poids de l'Empire, il sembla ne garder d'autorité qu'autant qu'il en fallait pour satisfaire ses goûts. Somptueux et recherché dans ses repas autant que Marc-Aurèle était modeste et frugal, sans cesse entouré de comédiens, de joueurs d'instrumens, de bateleurs et de gens débauchés, il imita souvent Néron et Caligula dans ses indignes amusemens. Il mourut d'apoplexie en 169, âgé de trente-neuf ans, et eut pour successeur auprès de Marc-Aurèle, Commode, fils de cet empereur.

Ces quatre Bustes en marbre viennent de la *villa Albani*. L'exécution des trois premiers est médiocre, Le quatrième est un excellent ouvrage, et les cheveux sur-tout sont traités avec une grande habileté.

14 Vol. Pl. 45.



Gerard pinx t *E. Lingée sc.*

Planche quarante - cinquième. — Le Bonheur de la Vie champêtre ; Dessin de M. Gérard.

Ce dessin a été composé pour le frontispice du deuxième livre des *Georgiques* , grande édition de Didot, dont on a rendu compte dans un des articles précédens. Nous rapportons ici quelques fragmens de la traduction de ce poëme par M. l'abbé Desfontaines; le lecteur y saisira le passage que l'artiste a choisi pour sujet de sa composition.

« Heureux les habitans de la campagne s'ils pouvaient connaître leur bonheur ! Loin du bruit des armes, la terre équitable récompense leurs travaux en les faisant vivre aisément. S'ils ne voient pas le matin une foule de courtisans assiéger leurs superbes palais, si les vastes portiques magnifiquement ornés, si les vases de Corinthe, les habits chamarrés d'or, la pourpre, les parfums, si tout cela leur est inconnu, ils jouissent, en récompense, d'une vie tranquille et innocente, source de mille biens. Ils sont paisibles dans les champs qui leur appartiennent; ils ont des grottes, des étangs, et des prairies arrosées par des ruisseaux; ils y entendent les mugissemens de leurs troupeaux, et ils dorment tranquillement à l'ombre de leurs arbres. Là, au milieu des bois et des bêtes féroces qui les habitent, la jeunesse est laborieuse et sobre; là, on honore les dieux et on respecte ses parens. Ce fut parmi les laboureurs qu'Astrée, prête à quitter la terre, fit son dernier séjour. . . . . .

« Heureux qui peut approfondir la nature et connaître tous ses ressorts! Heureux qui sait braver les frayeurs de l'inévitable trépas et mépriser le vain bruit de l'avare Achéron ! Mais heureux aussi qui

connaît les divinités de la campagne, Pan, le vieux Sylvain et les nymphes ! il n'est touché ni de l'honneur des faisceaux ni de la pourpre des rois ; la mauvaise foi, qui divise les frères, ne lui fait point éprouver les horreurs de la discorde ; il se met peu en peine de la ligue des Daces soulevés et prêts à franchir le Danube, des affaires de la république et de toutes les révolutions des empires ; il n'est ni sensible à la pauvreté des uns, ni jaloux de la richesse des autres ; borné à cueillir les fruits de ses vergers et les dons de la terre libérale, il ne connaît ni les actes du dépôt public, ni la rigueur des lois, ni les fureurs du barreau. . . . . . . Le laboureur, tranquille, passe l'année à cultiver son champ : ce travail soutient sa patrie et sa famille, nourrit ses troupeaux, et engraisse ses bœufs, à qui il est redevable de la culture de sa terre.

« L'hiver approche : alors il met ses olives sous le pressoir ; ses pourceaux gras retournent le soir à l'étable ; l'arbousier lui donne son fruit sauvage ; et tandis que le raisin achève de mûrir sur les côteaux, il recueille tous les autres dons de l'automne. Cependant il se voit tendrement caressé de ses chers enfans, qui l'environnent ; la pudeur règne dans toute sa maison : ses vaches l'enrichissent de leur lait, tandis que ses chevreaux, bondissant dans la prairie, se heurtent de leurs cornes, etc. »

M. Gérard a composé de ce dernier passage une scène domestique pleine d'agrément et de naïveté. L'effet de clair obscur est à-peu-près le même que celui du dessin de *Mélibée*, *Corydon et Thyrsis* (Pl. 33 de ce volume) ; toutes les figures sont dans la demi-teinte ; le peu de lumière qu'elles reçoivent des rayons d'un soleil couchant vient de la croisée. Ce sujet pastoral, traité en peinture par cet habile artiste, eût produit un tableau délicieux.



Jean Bullant inv.t E. Lingée sc.

Planche quarante-sixième. — *Le Martyre de S. Etienne ; Vitrail du Musée des Monumens français, par* Bernard Palissi, *d'après* Bullant.

Ce vitrail, bien conservé, et précieux par la manière dont il est exécuté, a été tiré de la chapelle des Montmorenci, au château d'Ecouen. Les figures sont un peu moins grandes que nature. Le tableau est peint en camaïeu, couleur de bistre; les carnations ont cependant une légère teinte de vermillon. La gloire du fond, l'auréole de S. Etienne et les cheveux de la figure du second plan, sont d'un jaune citron.

La peinture sur verre a été connue des anciens, mais il paraît qu'ils l'ont pratiquée autrement que les modernes, et leur industrie dans ce genre a de quoi nous étonner. Winckelman cite, dans son *Histoire de l'Art*, liv. Ier, chap. II, deux petits morceaux de verre qu'on venait de trouver à Rome, et qui n'ont pas tout-à-fait un pouce de longueur, sur un tiers de pouce de largeur. « L'un des deux morceaux offre, dit-il, sur un fond obscur et colorié, un oiseau ressemblant à un canard, et ayant des couleurs très-vives et très-variées, mais représentant plutôt une peinture chinoise, qu'un ouvrage fait d'après le naturel. Le contour est résolu et tranchant; les couleurs sont belles et pures, d'un effet très-doux, parce que l'artiste y a pratiqué tour-à-tour, suivant l'exigence des cas, les verres opaques et transparens. Le pinceau le plus délicat d'un peintre en miniature n'aurait pû rendre plus nettement le cercle de la prunelle, ainsi que les plumes apparentes et hérissées de la gorge et des ailes, à l'origine desquelles ce morceau est cassé. Mais ce qui surprend sur-tout, c'est que le revers de cette peinture offre le

même oiseau, sans qu'on puisse remarquer la moindre différence dans les points ou dans les autres détails. On peut conclure, d'après cela, que la figure de l'oiseau est continuée dans toute l'épaisseur du morceau.

« Cette peinture paraît grenue des deux côtés, et faite de pièces de rapport, à la manière des ouvrages de mosaïque; mais elle est composée si artistement, qu'on ne saurait apercevoir de jointures avec la meilleure loupe. D'après l'état de la pièce, il était difficile de se former d'abord une idée de l'exécution de ce travail; la manœuvre en aurait été long-temps une enigme, si l'on n'avait pas découvert, à l'endroit de sa cassure, qu'on avait pratiqué les filets des mêmes couleurs qui paraissent sur la superficie, et qui règnent dans tout son diamètre. Au moyen de cette découverte, on a pu conclure que la peinture de ce morceau a été composée de différentes tranches de verre coloré qui, mises en fusion, s'unissent en se parfondant. Il n'est pas à présumer qu'on eût pris tant de peine pour ne continuer cette peinture que l'épaisseur de la sixième partie d'un pouce, tandis qu'en employant des filets plus longs, sans y mettre plus de temps, on aurait pu produire un ouvrage épais de plusieurs pouces. Il résulte de là que cette peinture a été coupée d'un morceau plus long, qu'elle a été continuée dans toute sa longueur, et qu'on a pu multiplier la figure autant de fois que l'épaisseur en question se trouvait dans toute la longueur du morceau.

« Le second morceau, aussi cassé, à-peu-près de la même grandeur, se trouve exécuté de la même manière. »



Annibal Carrache pinx.t E. Lingée sc.

Planche quarante-septième. — L'Annonciation ; Tableau de la Galerie du Musée, par Annibal Carache.

Ce tableau, où l'on voit la Vierge seule, n'offre que la moitié du sujet. L'Ange qui vient lui annoncer qu'elle enfantera le Messie est représenté dans un autre tableau de pareille dimension. Il est probable que ces deux morceaux isolés étaient placés symétriquement dans quelque église; une circonstance particulière aura forcé l'artiste de diviser ainsi sa composition. La figure de la Vierge est d'un beau style, d'un grand goût de dessin, et d'une expression à-la-fois noble et gracieuse; le coloris en est vigoureux.

Le lecteur a pu remarquer qu'en parlant des peintres célèbres, on insiste souvent dans cette ouvrage sur le *style* de leurs productions. Les personnes qui ne sont pas familiarisées avec la pratique ou la théorie de l'art, trouvent peut-être de l'inexactitude dans l'application de ce mot, qui, à la vérité, n'est employé par les artistes que dans un sens figuré. Sans approfondir cette discussion, qui demanderait un long article, nous allons tâcher d'expliquer en peu de mots ce qu'on entend par *style* dans les arts d'imitation, et ce qui distingue les différens styles.

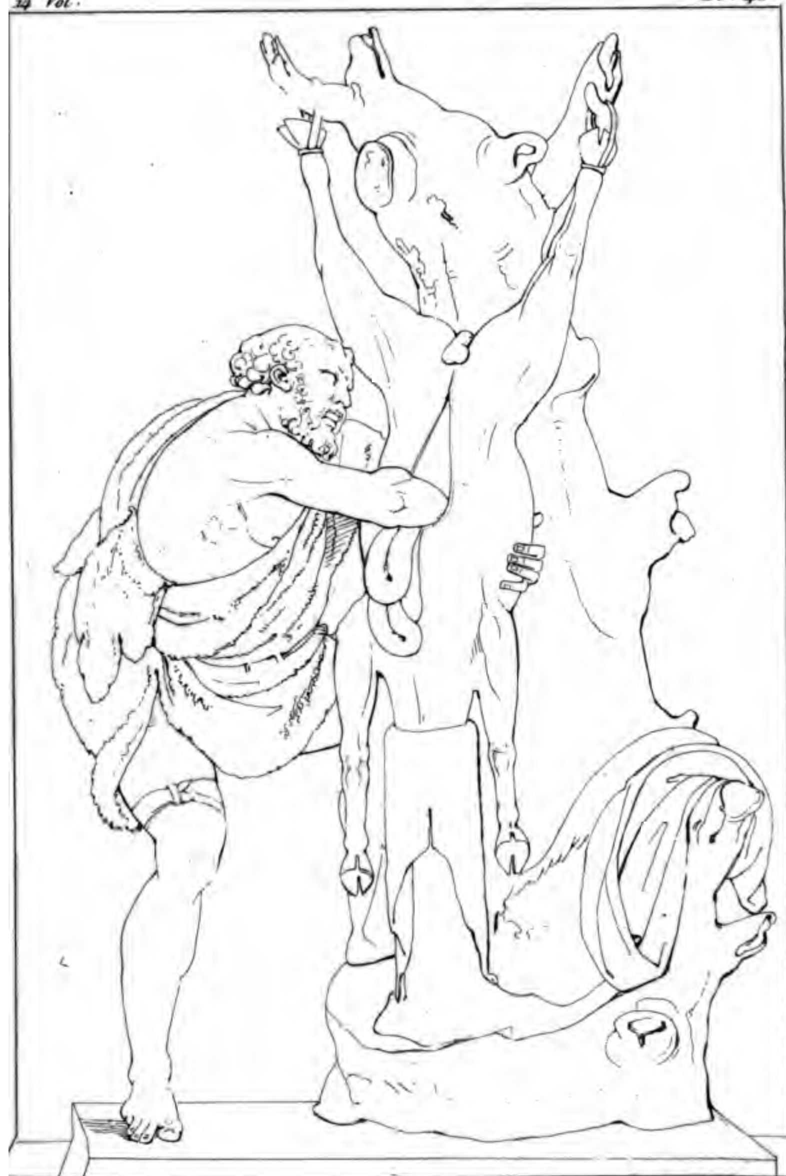
Le caractère particulier de chacune des parties qui composent un tableau, et le mode de réunion de ces diverses parties, constituant le caractère général d'un ouvrage, forment ce qu'on est convenu d'appeler *style.* En peinture, la signification de ce mot équivaut à-peu-près à celle du *mode*, dans la musique.

Les auteurs qui ont écrit sur la peinture distinguent ordinairement trois styles : le grand ou le sublime, le beau, et le gracieux. Le grand style est celui où le peintre a fait choix, tant pour sa composition que pour

le dessin et le coloris, des plus grandes parties, retranchant les petites comme indignes d'attention, et les moyennes comme inutiles, lorsqu'il ne peut les aggrandir sans nuire aux grandes parties (*). Le genre d'exécution dans ce style doit être simple, grave et uniforme. Plusieurs grands maîtres de l'école d'Italie ont approché du sublime; mais il serait difficile de citer un tableau, même de Raphaël ou de Michel-Ange, où ce style se trouvât dans toutes les parties. On le rencontrera plutôt dans quelques-uns des monumens de sculpture grecque qui sont parvenus jusqu'à nous, tels que l'Apollon du Belvédère, le Torse antique, et la Tête colossale de Jupiter, qui se voient au Musée Napoléon; morceaux vraiment sublimes, et qui donnent une idée de la perfection de l'art des anciens.

Il nous reste à parler du beau style, du gracieux, et même de plusieurs autres, tels que le style expressif, le naturel, le style facile, etc., que quelques auteurs, entre autres Mengs, ont cru devoir admettre. Leurs différentes définitions trouveront place dans un Numéro prochain.

(*) Chaque chose dans la nature (Observations de M. le chevalier d'Azara, sur le traité de Mengs), est composée de quelques parties principales, d'autres plus petites, et ainsi de suite, à l'infini. Notre vue ne peut pas discerner les premiers élémens des choses; le peintre ne doit pas se proposer de les copier, et moins encore de les rendre avec leurs couleurs. Le visage de l'homme, par exemple, est composé d'un front, de sourcils, d'yeux, d'un nez, de joues, d'un menton, d'une barbe, qui forment ses grandes parties, et dont chacune en renferme beaucoup d'autres plus petites. Si le peintre ne cherche qu'à bien représenter les parties principales dont nous venons de parler, il aura un grand style; s'il s'arrête de même aux secondes, son style ne sera que moyen ou médiocre; et lorsqu'enfin il entre jusque dans les plus petits détails, son style deviendra petit, mesquin, et même ridicule. On peut donc tomber dans le style mesquin en peignant une figure colossale, de même qu'on peut avoir un grand style en représentant de petits objets.



E. Lingée sc.

Planche quarante-huitième. — *L'Ecorcheur rustique ; groupe du Musée des Antiques.*

Un Rustre éventre un chevreau qu'il vient d'écorcher après l'avoir suspendu au tronc d'un arbre. La peau de l'animal ne tient plus qu'à son cou; et retombant sur la tête, qu'elle couvre entièrement, elle est relevée et posée sur une branche.

La peau de brebis qui sert de vêtement à l'écorcheur fait présumer que ce monument est un ouvrage romain. On trouve encore dans les Marais Pontins et dans les montagnes d'Alatri, des bergers vêtus absolument de la même manière. Ceux des environs de Rome ont coutume de porter des habillemens complets faits de peaux de chevreaux nouveaux-nés : le poil en est extrêmement fin ; ils le placent en dehors.

Ce groupe, en marbre pentelique, est tiré de la *Villa Albani;* sa proportion est de demi-nature. Il est difficile de porter un jugement sur l'exécution de ce morceau, qui a été extrêmement endommagé, et dont la majeure partie est restaurée. Ce qu'il y a de bien conservé, tel que la tête, une partie du corps et la draperie, annonce de la naïveté et l'étude d'une nature commune. L'animal est médiocrement traité; particularité assez ordinaire dans plusieurs bons ouvrages de l'antiquité, mais dont-il ne faudrait pas conclure que les anciens n'ont pas su représenter les animaux aussi bien que les modernes. S'il est vrai qu'ils les ont souvent négligés lorsqu'ils n'étaient qu'accessoires, il faut convenir que lorsqu'ils les ont traités isolément, et comme objet principal, ils les ont parfaitement rendus, et leur ont donné leur véritable caractère. « Chez les Grecs (Winckelman, liv. 4, chap. 4),

l'étude de la nature des animaux ne fut pas moins l'objet de leurs artistes qu'elle était celui de leurs philosophes. Nous savons que plusieurs statuaires se firent une grande réputation par la manière supérieure avec laquelle ils rendaient les animaux. Calamis se distingua dans l'art de représenter les chevaux , et Nicias dans celui de rendre les chiens. La vache de Myron est plus célèbre que ses autres ouvrages, et a été chantée par plusieurs poètes dont les vers nous sont parvenus. On vantait encore un chien de cet artiste, ainsi qu'un veau de Ménechmus. Nous lisons que les anciens artistes faisaient des bêtes féroces d'après le naturel, et que Pasitelès avait devant lui un lion vivant lorsqu'il fit ce roi des animaux. »

« Il s'est conservé des lions et des chevaux d'une grande beauté, tant de ronde-bosse et de demi-bosse que sur des médailles et sur des pierres gravées. Le lion assis, de marbre blanc, plus grand que le naturel, le même qui était placé autrefois au pont de Pirée d'Athènes, et qui décore maintenant l'arsenal de Venise, est rangé, avec raison, parmi les plus beaux monumens de ce genre. Le lion sur ses pieds, du palais Barberini, aussi plus grand que le naturel, et enlevé d'un tombeau, montre ce roi des animaux dans sa majesté terrible. De quelle beauté de dessin et de coin ne sont pas les médailles de la ville de Vélia ? Au reste, ceux qui ont observé plus d'un lion dans la nature, nous assurent que les figures antiques de ces animaux renferment quelque chose d'idéal qui les distingue des lions vivans...... »

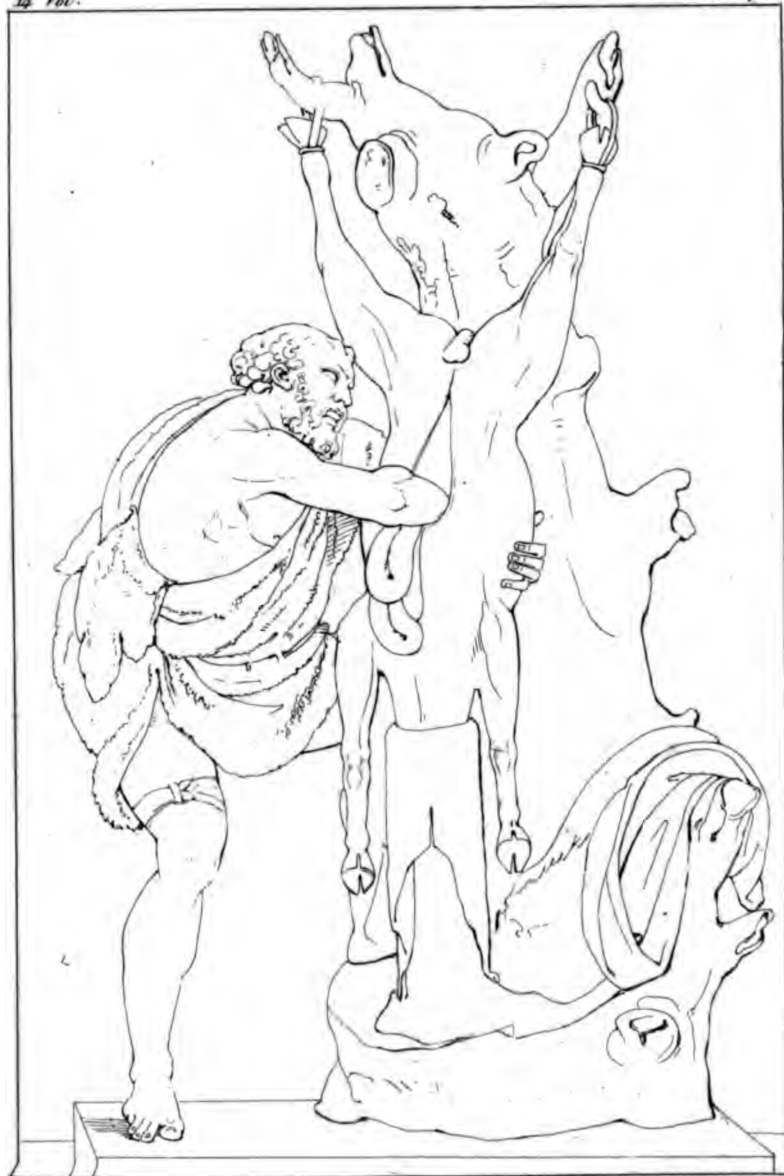
l'étude de la nature des animaux ne fut pas moins l'objet de leurs artistes qu'elle était celui de leurs philosophes. Nous savons que plusieurs statuaires se firent une grande réputation par la manière supérieure avec laquelle ils rendaient les animaux. Calamis se distingua dans l'art de représenter les chevaux, et Nicias dans celui de rendre les chiens. La vache de Myron est plus célèbre que ses autres ouvrages, et a été chantée par plusieurs poètes dont les vers nous sont parvenus. On vantait encore un chien de cet artiste, ainsi qu'un veau de Ménechmus. Nous lisons que les anciens artistes faisaient des bêtes féroces d'après le naturel, et que Pasitelès avait devant lui un lion vivant lorsqu'il fit ce roi des animaux. »

« Il s'est conservé des lions et des chevaux d'une grande beauté, tant de ronde-bosse et de demi-bosse que sur des médailles et sur des pierres gravées. Le lion assis, de marbre blanc, plus grand que le naturel, le même qui était placé autrefois au pont de Pirée d'Athènes, et qui décore maintenant l'arsenal de Venise, est rangé, avec raison, parmi les plus beaux monumens de ce genre. Le lion sur ses pieds, du palais Barberini, aussi plus grand que le naturel, et enlevé d'un tombeau, montre ce roi des animaux dans sa majesté terrible. De quelle beauté de dessin et de coin ne sont pas les médailles de la ville de Vélia ? Au reste, ceux qui ont observé plus d'un lion dans la nature, nous assurent que les figures antiques de ces animaux renferment quelque chose d'idéal qui les distingue des lions vivans...... »

le dessin et le coloris, des plus grandes parties, retranchant les petites comme indignes d'attention, et les moyennes comme inutiles, lorsqu'il ne peut les aggrandir sans nuire aux grandes parties (*). Le genre d'exécution dans ce style doit être simple, grave et uniforme. Plusieurs grands maîtres de l'école d'Italie ont approché du sublime; mais il serait difficile de citer un tableau, même de Raphaël ou de Michel-Ange, où ce style se trouvât dans toutes les parties. On le rencontrera plutôt dans quelques-uns des monumens de sculpture grecque qui sont parvenus jusqu'à nous, tels que l'Apollon du Belvédère, le Torse antique, et la Tête colossale de Jupiter, qui se voient au Musée Napoléon; morceaux vraiment sublimes, et qui donnent une idée de la perfection de l'art des anciens.

Il nous reste à parler du beau style, du gracieux, et même de plusieurs autres, tels que le style expressif, le naturel, le style facile, etc., que quelques auteurs, entre autres Mengs, ont cru devoir admettre. Leurs différentes définitions trouveront place dans un Numéro prochain.

(*) Chaque chose dans la nature (Observations de M. le chevalier d'Azara, sur le traité de Mengs), est composée de quelques parties principales, d'autres plus petites, et ainsi de suite, à l'infini. Notre vue ne peut pas discerner les premiers élémens des choses; le peintre ne doit pas se proposer de les copier, et moins encore de les rendre avec leurs couleurs. Le visage de l'homme, par exemple, est composé d'un front, de sourcils, d'yeux, d'un nez, de joues, d'un menton, d'une barbe, qui forment ses grandes parties, et dont chacune en renferme beaucoup d'autres plus petites. Si le peintre ne cherche qu'à bien représenter les parties principales dont nous venons de parler, il aura un grand style; s'il s'arrête de même aux secondes, son style ne sera que moyen ou médiocre; et lorsqu'enfin il entre jusque dans les plus petits détails, son style deviendra petit, mesquin, et même ridicule. On peut donc tomber dans le style mesquin en peignant une figure colossale, de même qu'on peut avoir un grand style en représentant de petits objets.



E. Lingée sc.

Planche quarante-huitième. — L'Ecorcheur rustique ; groupe du Musée des Antiques.

Un Rustre éventre un chevreau qu'il vient d'écorcher après l'avoir suspendu au tronc d'un arbre. La peau de l'animal ne tient plus qu'à son cou; et retombant sur la tête, qu'elle couvre entièrement, elle est relevée et posée sur une branche.

La peau de brebis qui sert de vêtement à l'écorcheur fait présumer que ce monument est un ouvrage romain. On trouve encore dans les Marais Pontins et dans les montagnes d'Alatri, des bergers vêtus absolument de la même manière. Ceux des environs de Rome ont coutume de porter des habillemens complets faits de peaux de chevreaux nouveaux-nés : le poil en est extrêmement fin ; ils le placent en dehors.

Ce groupe, en marbre pentelique, est tiré de la *Villa Albani ;* sa proportion est de demi-nature. Il est difficile de porter un jugement sur l'exécution de ce morceau, qui a été extrêmement endommagé, et dont la majeure partie est restaurée. Ce qu'il y a de bien conservé, tel que la tête, une partie du corps et la draperie, annonce de la naïveté et l'étude d'une nature commune. L'animal est médiocrement traité; particularité assez ordinaire dans plusieurs bons ouvrages de l'antiquité, mais dont-il ne faudrait pas conclure que les anciens n'ont pas su représenter les animaux aussi bien que les modernes. S'il est vrai qu'ils les ont souvent négligés lorsqu'ils n'étaient qu'accessoires, il faut convenir que lorsqu'ils les ont traités isolément, et comme objet principal, ils les ont parfaitement rendus, et leur ont donné leur véritable caractère. « Chez les Grecs (Winckelman, liv. 4, chap. 4),

l'étude de la nature des animaux ne fut pas moins l'objet de leurs artistes qu'elle était celui de leurs philosophes. Nous savons que plusieurs statuaires se firent une grande réputation par la manière supérieure avec laquelle ils rendaient les animaux. Calamis se distingua dans l'art de représenter les chevaux, et Nicias dans celui de rendre les chiens. La vache de Myron est plus célèbre que ses autres ouvrages, et a été chantée par plusieurs poètes dont les vers nous sont parvenus. On vantait encore un chien de cet artiste, ainsi qu'un veau de Ménechmus. Nous lisons que les anciens artistes faisaient des bêtes féroces d'après le naturel, et que Pasitelès avait devant lui un lion vivant lorsqu'il fit ce roi des animaux. »

« Il s'est conservé des lions et des chevaux d'une grande beauté, tant de ronde-bosse et de demi-bosse que sur des médailles et sur des pierres gravées. Le lion assis, de marbre blanc, plus grand que le naturel, le même qui était placé autrefois au pont de Pirée d'Athènes, et qui décore maintenant l'arsenal de Venise, est rangé, avec raison, parmi les plus beaux monumens de ce genre. Le lion sur ses pieds, du palais Barberini, aussi plus grand que le naturel, et enlevé d'un tombeau, montre ce roi des animaux dans sa majesté terrible. De quelle beauté de dessin et de coin ne sont pas les médailles de la ville de Vélia ? Au reste, ceux qui ont observé plus d'un lion dans la nature, nous assurent que les figures antiques de ces animaux renferment quelque chose d'idéal qui les distingue des lions vivans...... »



...inx.t C. Normand sc.

Planche quarante-neuvième. — La Madeleine aux pieds de J. C., chez Simon le Pharisien ; Tableau du Musée de Versailles , par Subleyras.

Ce sujet, dont les figures sont de grandeur naturelle, est le plus capital que Subleyras ait traité. Il n'offre ni la correction du dessin, ni la dignité des caractères, ni la vérité de l'expression, ni l'exactitude du costume, toutes choses dont on faisait peu de cas à l'époque où cet artiste a vécu, et où la sévérité du goût passait pour pédanterie. Aussi ce tableau, qu'on ne peut regarder que comme une grande esquisse, dut faire un honneur infini à l'auteur ; on y trouve tous les genres de mérite que l'on prisait alors : un ton frais et même factice, un effet agréable, un dessin négligé, des caractères insignifians, une sorte de grace maniérée, des costumes de fantaisie, et sur-tout une grande facilité de pinceau, qui était la marque incontestable du vrai talent. Cependant Subleyras n'est pas un peintre à dédaigner ; heureux s'il fût né ou plutôt ou plus tard ! ses études eussent été fondées sur de meilleurs principes. Il existe une petite esquisse de ce grand tableau, ce dernier n'est que la répétion de l'autre. L'artiste eût mieux fait de prendre des modèles, d'imiter la nature, et de suivre son esquisse seulement pour les masses, qui en sont fort bien ordonnées, que de s'attacher servilement dans l'exécution à la touche vive et facile de cette même esquisse.

Suite des observations sur les différens styles en peinture.
(*Voyez page* 101 *de ce volume.*)

Le beau style, ou le style de la beauté, se reconnaît à la noblesse et à la pureté des formes. Il a moins de

force, mais autant de dignité et plus de suavité que le grand style. On le rencontre dans les ouvrages de Raphaël, du Carache, du Dominiquin, et quelquefois dans ceux du Guide et de l'Albane ; son exécution, moins fière que celle du style sublime, peut se rapprocher davantage de la vérité individuelle. C'est encore aux monumens antiques qu'il faut recourir pour trouver des modèles de ce style : le Méléagre, l'Antinoüs grec, les Niobé, le groupe de Laocoon, celui de Castor et Pollux, le Gladiateur, etc., en offrent, chacun dans leur genre, des exemples divers. Ce style fut plus particulièrement celui des Grecs, qui sacrifièrent souvent la force de l'expression à la beauté des formes qu'ils craignaient d'altérer.

Le style gracieux admet des mouvemens plus modérés, des contours plus délicats, plus arrondis, une grande variété, du goût dans les ornemens, ces effets piquans et combinés qui ne s'allient guère avec la sévérité du grand style, de l'abandon, de la légèreté dans l'exécution. Selon le témoignage des anciens, Apelle posséda la grace dans sa perfection ; le Corrège est le seul, parmi les modernes, qu'on ait jugé digne de lui être comparé sous plus d'un rapport. On pourrait réclamer cet avantage en faveur de Raphaël. Quoi qu'il en soit, si, selon toute apparence, le Corrège est inférieur au peintre grec pour la pûreté des formes et des caractères, on est fondé à croire qu'il l'a au moins égalé dans le coloris, et qu'il l'a surpassé dans le clair-obscur. Cette partie de l'art, à en juger par les fragmens de peintures antiques qui nous ont été transmis, est celle où les anciens ont le moins excellé : le Corrège l'a portée au plus haut point, on pourrait même dire qu'il l'a créée. (*La fin de ces observations à un article prochain.*)



Sabbatini pinx.t C. Normand sc.

Planche cinquantième. — Sainte-Famille, par Lorenzo Sabbatini ; *Tableau de la galerie du Musée.*

Lorenzo Sabbatini, vulgairement appelé Lorenzino di Bologna, est un des peintres les plus gracieux et les plus délicats de son temps. Quelques personnes l'ont classé parmi les élèves de Raphaël, et ont été induits dans cette erreur par le style et la composition de ses Saintes-Familles, qui sont dans le goût de l'école romaine, mais dont le coloris n'en a pas la fierté. Il a peint des Vierges et des Anges que l'on pourrait attribuer au Parmesan. C'est dans cette manière qu'il a peint plusieurs tableaux d'autels. Le plus célèbre de tous est celui de S. Michel à Saint-Jacques-le-Majeur. Il a été gravé par Augustin Carache qui le citait souvent à ses élèves comme un modèle de grace et de beauté. Sabbatini n'excellait pas moins à peindre à fresque. Il avait une imagination fertile qui le rendait propre à traiter toutes sortes de sujets, et, ce qu'il est rare de concilier avec un dessin correct, une promptitude étonnante. Il dut à la célébrité de ses talens d'être employé, non-seulement dans son pays, par les personnes les plus distinguées, mais encore à Rome, où il se rendit aux instances de Baglioni, sous le pontificat de Grégoire XIII. Il y obtint beaucoup de succès, et même ses figures nues y furent fort estimées, quoiqu'il ne se fût pas spécialement attaché à ce genre à Bologne. Il peignit, dans la chapelle Pauline, l'histoire de S. Paul, et dans la salle royale, la Foi qui triomphe de l'Incrédulité ; dans la galerie et dans les loges, divers autres sujets, en concurrence avec les meilleurs maîtres, et toujours avec avantage. Parmi le grand nombre d'artistes qui se rendaient de toutes parts à Rome, il fut

choisi pour diriger les travaux du Vatican. Il mourut encore jeune, en 1577.

Cette Sainte-Famille, par Lorenzo Sabbatini, est un excellent tableau, et répond à la réputation de l'artiste. Le dessin est d'un bon caractère, et assez correct; le coloris est vigoureux et vrai. Les airs de tête sont extrêmement gracieux.



Van-Dyck pinx.t C. Normand sc.

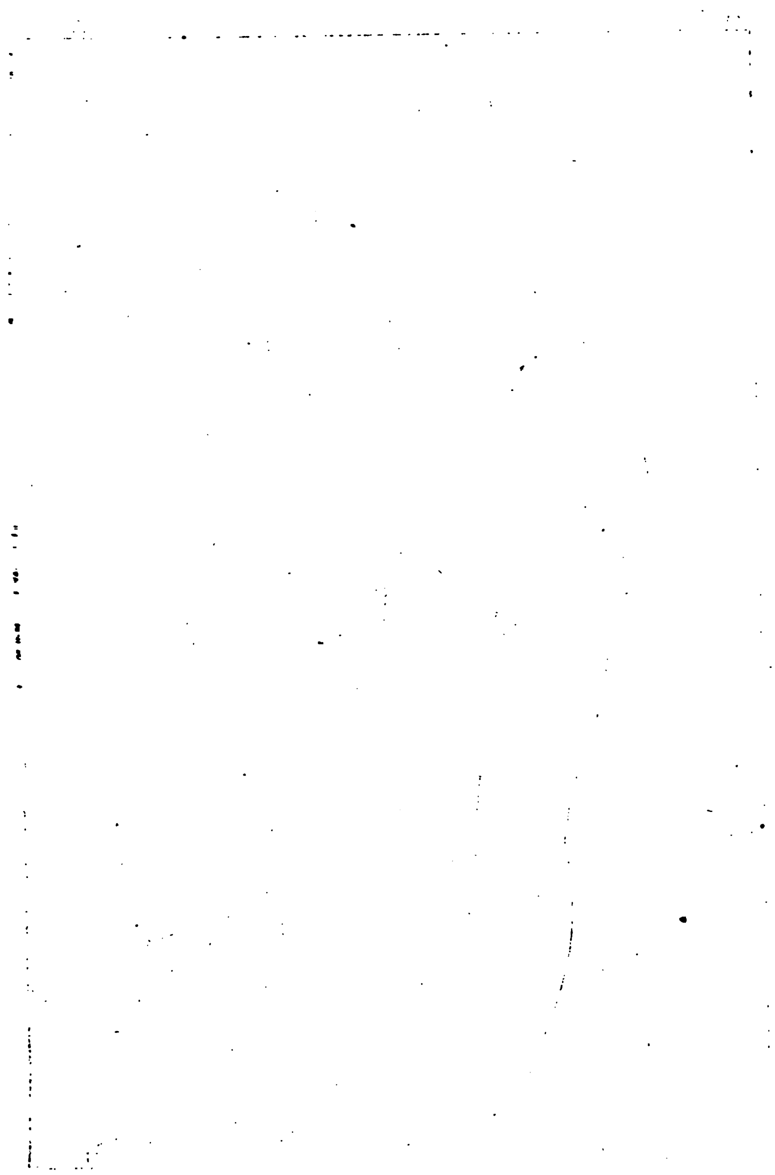
Planche cinquante-unième. — Le portrait en pied du Cardinal Bentivoglio, par Vandyck; *Tableau de la galerie du Musée.*

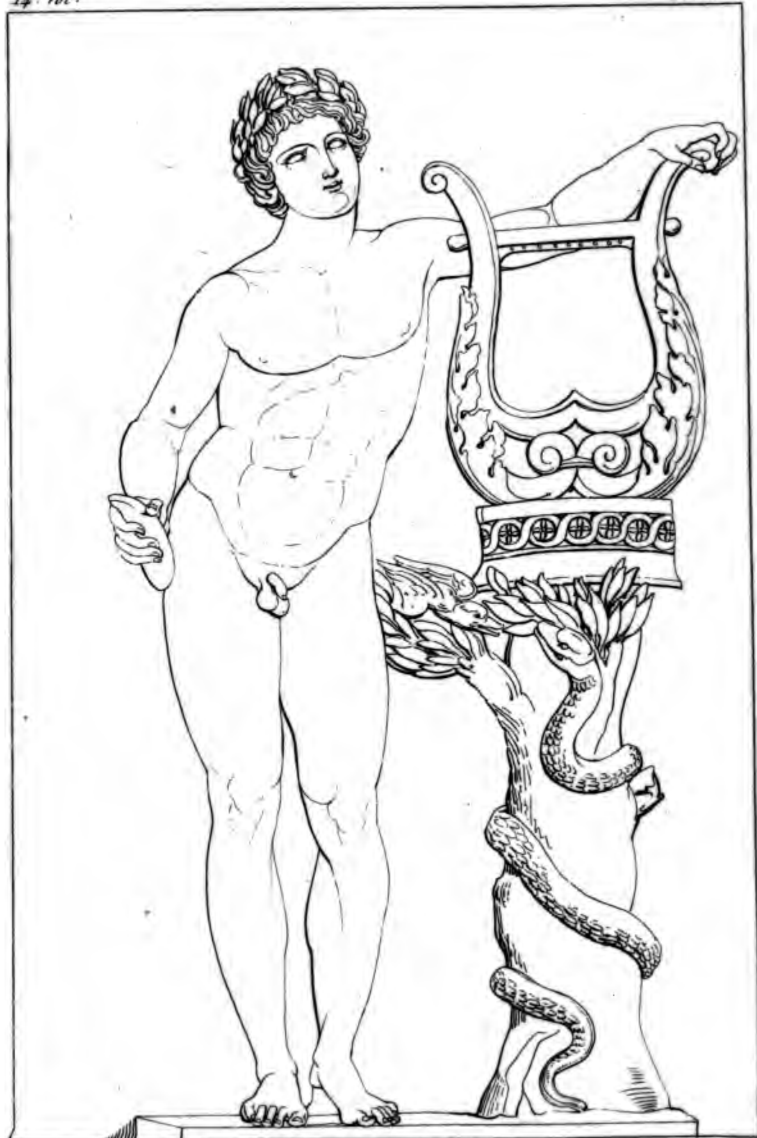
Gui Bentivoglio, né à Ferrare, en 1579, fut nonce en Flandre et en France, et fait cardinal par Paul V, en 1621. Il se fit chérir et estimer par ses vertus, et particulièrement par sa douceur et sa probité. On prétend qu'il eût été pape après Urbain VIII, dont il avait été l'ami, mais il mourut pendant la durée du conclave. Bentivoglio cultiva les lettres avec distinction, et mérita d'être cité parmi le petit nombre d'historiens modernes dignes d'être comparés à ceux de l'antiquité. Ses ouvrages sont écrits dans un style pur et facile.

Le portrait du cardinal Bentivoglio fut le premier ouvrage que Vandyck fit en arrivant à Rome. Il avait fait la connaissance du cardinal pendant sa nonciature en Flandre. Ce prélat l'honnora d'une amitié particulière, et contribua à le faire connaître. Ce tableau avait passé dans la galerie du grand duc. On y retrouve toutes les qualités qui distinguent les portraits de ce peintre étonnant, et même un ton plus chaud et plus vigoureux que celui qu'il a généralement employé. La tête à beaucoup d'expression, et le tableau est touché avec un sentiment et une fermeté rares.

Vandyck est un des artistes dont on ait recueilli la vie avec le plus de soin ; aussi offre-t-elle beaucoup d'intérêt, quoiqu'elle ait été de peu de durée. Nous en avons déja rapporté plusieurs traits dans cet ouvrage ; nous citerons encore celui-ci, qui prouve que les hommes du mérite le plus distingué ne sont pas à l'abri des jugemens ridicules et du mépris des ignorans.

« Appelé à Courtray par les chanoines de la collégiale, il fit prix pour un tableau du grand autel de leur église; il le peignit à Anvers, et alla lui-même le placer. Le chapitre accourut, et ne voulut pas attendre jusqu'au lendemain pour voir le tableau en place; on le déroula. Quelle fut la surprise de Vandyck de voir le chapitre entier regarder l'ouvrage et l'auteur avec mépris; on le traita de misérable barbouilleur, et tous lui tournèrent le dos. Il resta seul avec un menuisier et quelques domestiques, qui crurent le consoler en lui conseillant de remporter son tableau, et l'assurant que tout ne serait pas perdu, que sa toile pourrait être employée à faire des paravents. Il ne se rebuta pas, il plaça son tableau, et le lendemain alla de porte en porte prier les chanoines de revenir. Il n'eut d'eux que de nouvelles injures; enfin, au bout de quatre ou cinq jours, il fut payé, mais de si mauvaise grace, qu'il n'a cessé toute sa vie d'en être indigné. De retour à Anvers, il n'osa parler de cette aventure, qui cependant ne demeura pas secrète. Des amateurs passant par Courtray vengèrent la réputation du peintre. Les chanoines convoquèrent un chapitre, dans lequel il fut arrêté que ce tableau était beau; et pour constater le mérite de l'auteur et réparer leur honte, ils ajoutèrent qu'il fallait lui écrire et lui commander deux autres tableaux. Mais Vandyck leur répondit sèchement qu'ils avaient assez de barbouilleurs à Courtray et aux environs, qu'ils n'avaient pas besoin d'en faire venir d'Anvers, et que pour lui il avait pris la résolution de ne peindre désormais que pour des hommes, et non pour des ânes. La réponse les choqua, et les tableaux furent commandés à Gaspard de Crayer, qui fit son marché de façon qu'on s'obligeait de prendre et payer ses tableaux, bons ou mauvais. »





C. Normand sc.

Planche cinquante-deuxième. — Apollon Sauroctone ; Statue antique du Musée.

Il existe, tant en marbre qu'en bronze, plusieurs statues d'Apollon Sauroctone, c'est-à-dire *qui tue un lezard*. Il est probable que ce sont autant de copies antiques du fameux Apollon Sauroctone de Praxitèle, lequel, au rapport de Pline, était regardé comme un des plus beaux ouvrages de cet artiste. La statue était en bronze ; et parmi celles de même métal qui se sont conservées jusqu'à nous, il n'y en a aucune que l'on puisse présumer être l'original ; elles sont toutes inférieures à celles que l'on a exécutées en marbre. L'Apollon dont on donne ici la gravure a subi des restaurations considérables ; il n'y a de véritablement antique que le torse, qui est d'un excellent travail, et les cuisses : la tête est rapportée. Les parties conservées se trouvent semblables à une autre statue d'Apollon que l'on voit à Florence. Il y a au Vatican, à Rome, un Apollon Sauroctone de la plus grande beauté.

Les attributs qui ont fait donner à cette figure le nom de Sauroctone ne s'y trouvent plus ; l'artiste qui l'a restaurée lui a donné une lyre. Cette petite statue, que l'on peut regarder comme un fragment, est exécutée en marbre grec, dit *grechetto*, à cause de la finesse du grain. Elle a de 25 à 26 pouces de hauteur.

Fin des observations sur les différens styles en peinture.

Quant au style naturel, qu'on nommerait plus exactement style familier, on y est conduit par l'étude de la nature commune ou même triviale. C'est celui qui distingue les productions de Teniers, Rembrandt,

Gérard Douw, Van Ostade, et d'un grand nombre de peintres de l'école flamande.

Nous croyons que c'est sans nécessité que Mengs reconnaît encore deux autres styles, l'expressif et le facile, et même des styles vicieux. Tout style est vicieux lorsqu'il s'écarte des règles du beau et du naturel, ou lorsqu'il manque d'unité. Ce dernier défaut est assez ordinairement celui des artistes qui, n'étant pas assez riches de leur propre fonds, pillent les diverses parties de leur composition dans les ouvrages de peintres qui ont travaillé dans différens styles. Quant aux deux autres, l'expressif et le facile, l'expression étant une partie essentielle de tous les ouvrages de l'art, on ne peut en faire un style particulier. S'il existait, on pourrait dire que Raphaël l'a porté au plus haut point; le Dominiquin l'a suivi, et Rubens, qui a rendu l'expression avec moins de noblesse et de délicatesse que les deux autres, y a mis plus de vigueur et d'énergie. Le style facile n'est que la facilité d'exécution : ce style, si toutefois il mérite ce nom, est celui de la dernière école italienne, et de l'école française vers le milieu du dernier siècle, où tout était sacrifié à la prestesse de la touche.






Mola pinx^t. *C. Normand sc.*

Planche cinquante-troisième. — S. Jean-Baptiste, prêchant dans le désert, désigne, dans le lointain, Jésus, dont il déclare n'être que le précurseur; Tableau de la galerie du Musée, par Pietro-Francesco Mola.

« Jean était dans le désert, baptisant, et prêchant le baptême de pénitence pour la rémission des péchés. Tout le pays de la Judée et tous ceux de Jérusalem venaient à lui, et, confessant leurs péchés, ils étaient baptisés dans le fleuve du Jourdain. Or, Jean était vêtu de poil de chameau; il avait une ceinture de cuir autour des reins, et vivait de sauterelles et de miel sauvage. Il prêchait en disant: « Il en vient un « autre après moi, qui est plus puissant que moi, et je « ne suis pas digne de délier le cordon de ses souliers, « en me prosternant devant lui. Je vous ai baptisé dans « l'eau, mais il vous baptisera dans le Saint-Esprit. » En ce même temps, Jésus vint de Nazareth, qui est en Galilée, et fut baptisé par Jean dans le Jourdain. » (*Evangile selon S. Marc, chap. I.*)

S. Jean, entouré d'habitans de la Judée qui viennent entendre sa parole et recevoir le baptême, désigne de la main droite Jésus, qu'on aperçoit dans le lointain. L'artiste a eu la précaution de ne placer dans cette partie du tableau où il a peint le divin Sauveur, aucune figure qui empêchât de distinguer celle-ci: il a bien entendu son sujet et varié les caractères de ses personnages; mais le principal mérite de ce morceau consiste dans le coloris, qui est vigoureux et d'une grande vérité, et sur-tout dans l'exécution du paysage, dont on ne peut trop admirer la touche libre et savante. L'artiste a répété ce sujet en petit, avec quelques changemens. Ce dernier tableau se voit également au Musée.

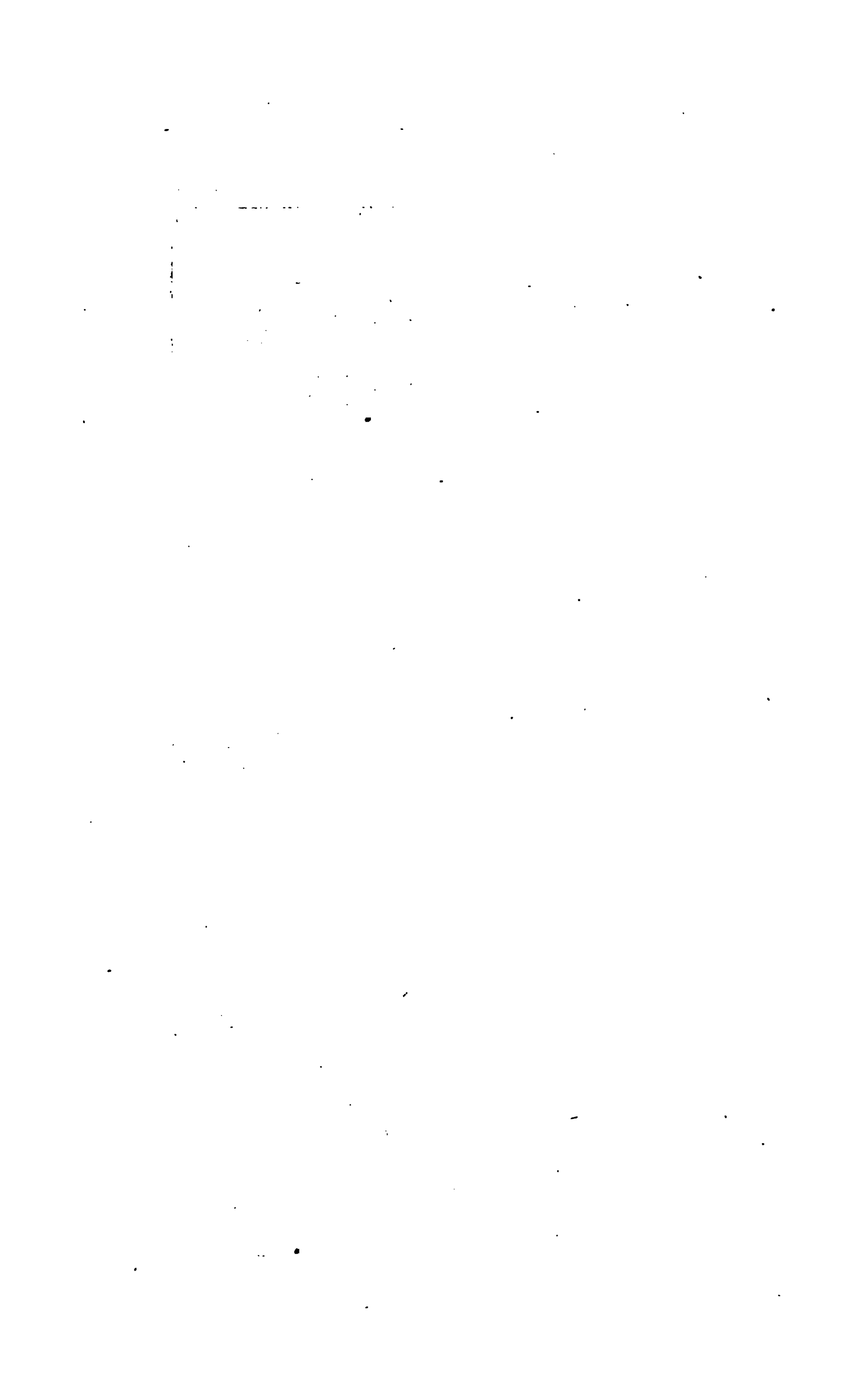
Nous avons eu déja l'occasion de citer dans ce recueil Pierre-François Mola (tome 9, page 75; et tome 2 des paysages, pages 32 et 33); nous ajouterons ici quelques détails sur ses ouvrages.

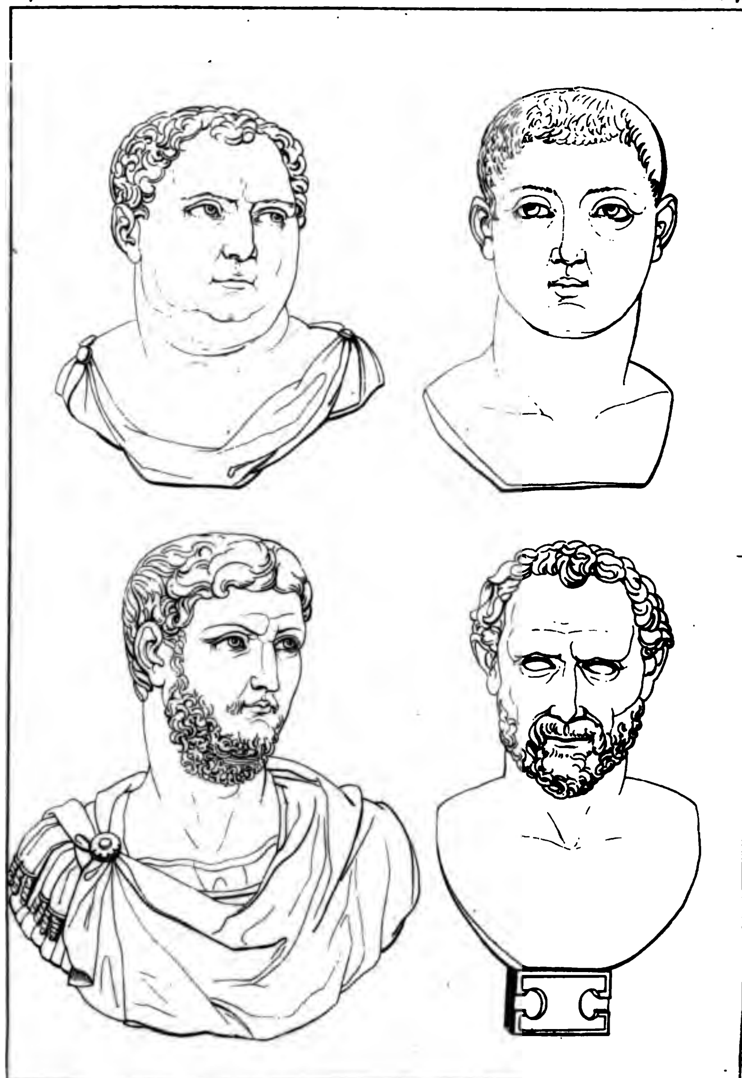
Les principaux tableaux de F. Mola, à Rome, sont, à la chapelle Ravenne, dans l'église de Jésus, la Prison de S. Pierre, et la Conversion de S. Paul; l'Histoire de Joseph, dans la galerie de Monte Cavallo; à Saint-Marc, un tableau de l'archange Michel, et le Martyre de deux Saints; aux religieuses de *San-Domenico e Sisto*, l'Image du Saint, porté à Soriano par trois Saintes; à l'église Saint-Charles *al Corso*, S. Barnabé prêchant; au palais Costaguti, Ariane et Bacchus, peints à fresque dans un plafond, et un tableau à l'huile, représentant Judith; au palais du prince Sonnino, dans deux plafonds, Adam et Eve chassés du paradis, et le Meurtre d'Abel.

A Milan, dans l'église *delle Monache della Vittoria*, un tableau de S. Jean, dont Guaspre Poussin a peint le paysage.

On voyait, dans la galerie de Dusseldorff, deux tableaux de Mola: une Crèche; un Paysage orné de trois figures: au cabinet du roi de France, quatre tableaux faisant maintenant partie du Musée, dont trois ont été précédemment publiés dans cet ouvrage. Le duc d'Orléans possédait aussi quatre tableaux de ce maître: un Repos en Egypte, Archimède surpris par un soldat, la Fuite d'Agar, la Prédication de S. Jean. Ils ont été acquis pour l'Angleterre.

Coëlmans, Spierre, Pietro Santi Bartoli, ont gravé d'après François Mola, qu'il ne faut pas confondre avec Jean-Baptiste Mola, son contemporain, et comme lui disciple de l'Albane. On croit que Jean-Baptiste était Français d'origine.





C. Normand sc.

Planche cinquante-quatrième. — Quatre Bustes de la galerie des Antiques.

Le premier de ces bustes est attribué à Vitellius. Cette opinion est fondée sur le rapport que l'on y a trouvé avec les médailles de cet empereur. Aulus Vitellius avait passé les premières années de sa jeunesse à Caprée, et s'y était fortifié dans ses infâmes et funestes inclinations. Les débauches de toute espèce, une insatiable gourmandise, une froide et aveugle cruauté, tels sont les traits qui le caractérisent. Etant particulier il avait fait empoisonner un fils qu'il avait eu de sa première femme, pour hériter de ses biens. Parvenu à l'empire après avoir obtenu toutes les dignités de la magistrature, et trois fois celle de consul, il ne parut connaître le prix de la puissance suprême que pour assouvir sa voracité et sa barbarie, dont un seul trait dispense de citer tous les autres. Il fit mourir sa mère Sextilia, parce qu'on lui avait prédit qu'il régnerait long-temps s'il lui survivait. Les excès de Vitellius montés à leur comble, soulevèrent contre lui le peuple et les légions, qui élevèrent à sa place Vespasien. Averti du sort qui le menaçait, le monstre alla se cacher chez le portier du palais, dans la loge des chiens. On l'en tira pour le promener par la ville, les mains liés derrière le dos, un glaive sous le menton pour le faire tenir droit. De là on le conduisit au lieu des supplices, où il expia par une mort lente et cruelle tous les crimes dont-il avait souillé sa vie, et un règne d'environ une année. Il mourut l'an 69 de J. C., son corps fut jeté dans le Tibre.

L'aspect de ce portrait s'accorde avec l'idée que l'on peut se faire de Vitellius d'après le témoignage de Suétone. Il le dépeint d'un embonpoint énorme, et

le visage rougi par l'excès habituel du vin. Le buste est en marbre veiné du mont Hymette : il faisait partie de l'ancienne salle des Antiques.

Le deuxième buste représente Alexandre Sévère. Bien différent de l'indigne empereur que nous venons de citer, celui-ci fut recommandable par sa frugalité, son humanité, sa justice. Successeur d'Héliogabale, il réforma les abus du règne de son prédécesseur, et sur-tout ceux du luxe de la table et des équipages; et la vénalité des charges de judicature. Il fit sa principale étude de la félicité des peuples, et protégea les sciences et les arts. Victime d'une trahison, il fut assassiné avec sa mère, près de Mayence, l'an 235. Ce vertueux empereur avait constamment refusé les titres de seigneur et de dieu, prodigués à tant d'empereurs qui en étaient indignes. Le sénat lui décerna les honneurs de l'apothéose.

Ce buste, d'une belle exécution, est en marbre de Luni, et a été tiré de la collection particulière du pape Pie VI.

Le troisième buste est le portrait authentique de Publius Licinius Gallienus. Parvenu au trône l'an 260, il s'adonna à une vie voluptueuse. Insensible aux calamités dont le peuple était accablé, il ne s'entourait que de bouffons et de courtisanes, passait tout son temps à table ou dans le bain, et semblait ne respirer que pour le plaisir. Une conjuration fut formée contre lui. Il fut assassiné l'an 268, avec son fils Valérien, qu'il avait associé à l'empire.

Ce portrait, en marbre pentélique, est d'un bon style pour le temps où il a été exécuté.

On reconnaît dans le quatrième buste l'un des plus beaux portraits qui existent de Démosthène : il est plein de vérité, d'un travail peu fini, mais large et moëlleux. Il provient, ainsi que le précédent, de la villa Albani.



Jules-Romain pinx.t E. Lingée sc.

Planche cinquante-cinquième. — *La Sainte Famille ; Tableau de la galerie du Musée, par* Jules Romain.

La Vierge, assise sur le gazon, dans un lieu solitaire entouré de ruines, tient sur ses genoux l'Enfant-Jésus. Elle joint les mains, et contemplant son fils avec une douce joie, elle semble unir ses sentimens d'adoration et de tendresse à ceux d'Elisabeth et du petit S. Jean. On voit dans le lointain S. Joseph qui s'avance vers le lieu de cette scène toute maternelle.

Lorsque nous avons eu occasion de publier quelque production de Jules-Romain, nous n'avons pas omis de dire que quel qu'en soit le mérite, ce n'est pas d'après ses peintures à l'huile que l'on peut apprécier tout le talent de cet homme extraordinaire ; il faut le juger sur ses grandes compositions exécutées à fresque, inventions heureuses qui placent Jules-Romain au rang des plus grands génies. Les écrivains impartiaux n'en ont parlé qu'avec admiration, ou plutôt qu'avec cet enthousiasme poétique qui semble avoir spécialement inspiré le premier des élèves de Raphaël. Ce n'est pas que l'on ne voie de Jules-Romain plusieurs tableaux à l'huile d'une bonne exécution ; entre autres l'Adoration des Mages, dont nous avons précédemment donné le trait. Ce morceau est fort bien peint, d'une couleur vigoureuse, et n'eût peut-être pas été désavoué par Raphaël même.

Mengs, dont les écrits d'ailleurs sont dignes d'estime, ne nous semble pas avoir rendu à Jules-Romain toute la justice qu'il mérite. Cependant, loin de penser qu'il ait eu l'intention de le déprimer, nous sommes portés à croire que le génie bouillant, le style âpre et sévère de Jules-Romain, ne s'accordaient ni avec les

principes ni avec le goût d'un artiste qu'on accuse généralement d'avoir manqué de nerf et de chaleur.

« Le coloris de la Transfiguration (dit Mengs dans ses *Réflexions sur Raphael*) est très-beau dans quelques parties, mais non pas dans toutes. Les hommes en sont mieux coloriés que les femmes ; je crois même qu'il y a des figures qui ne sont pas de lui : par exemple, le Démoniaque et tout son groupe, où l'on reconnaît le pinceau timide de Jules-Romain. Les têtes des Apôtres, du côté opposé, ont toutes été retouchées par Raphaël, et l'on y reconnaît la touche hardie et vigoureuse du maître. Il est fâcheux que dans son meilleur temps, Raphaël n'ait pas peint entièrement lui-même quelque tableau à l'huile, et qu'il ait toujours fait ébaucher ses ouvrages par ses disciples, et principalement par Jules-Romain, qui, à une manière extrêmement dure et froide, joignait un pinceau fort timide mais dur et léché.... Si les ouvrages à fresque de Raphaël sont d'un plus beau coloris que ses tableaux à l'huile ; il faut l'attribuer principalement à ce qu'il n'a pu se servir de ses élèves pour ébaucher les premiers, au lieu qu'à l'huile c'est Jules-Romain qui a presque tout ébauché.... Raphaël était si occupé à inventer et à dessiner qu'il ne pouvait peindre lui-même ses ouvrages. Il ne faisait donc que finir ce que Jules-Romain n'avait pu exécuter. »

« C'est sur ces mêmes principes (dit Mengs dans un autre endroit de son livre) que les disciples de Raphaël parvinrent à posséder quelques parties de son talent, mais aucun ne sut atteindre à l'essentiel. Jules-Romain, en cherchant à imiter son goût grave et expressif, tomba dans le noir, et ses figures ont une expression théâtrale et affétée, etc., etc. »

14 Vol. Pl. 56.



Honthorst pinx.t E. Lingée sc.

Planche cinquante-sixième. — Pilate se lave les mains devant le peuple; Tableau de la galerie du Musée, par Honthorst.

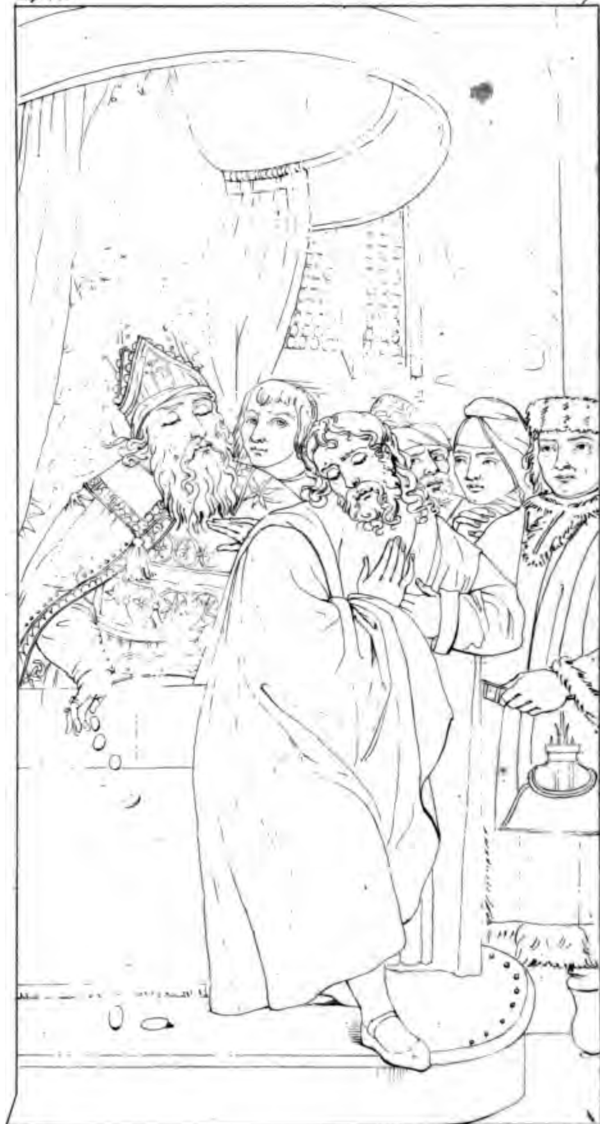
« Jésus fut amené devant le gouverneur.... et étant accusé par les princes des prêtres et par les sénateurs, il ne répondit rien...... Or le gouverneur avait coutume, à toutes les fêtes de Pâques, de délivrer celui des prisonniers que le peuple lui demandait.... Et il savait bien que c'était par envie qu'ils avaient livré Jésus entre ses mains. Leur ayant dit, Lequel des deux de Jésus ou de Barrabas voulez-vous que je vous délivre? ils lui répondirent : Barrabas! Pilate leur dit, Que ferai-je donc de Jésus? Ils répondirent tous : Qu'il soit crucifié. Le gouverneur leur dit, Mais quel mal a-t-il fait?.... Ils se mirent à crier plus fort en disant : Qu'il soit crucifié. Pilate voyant qu'il n'y gagnait rien, et que le tumulte s'excitait de plus en plus, se fit apporter de l'eau, et se lavant les mains devant le peuple, il leur dit, Je suis innocent du sang de ce juste, ce sera à vous à en répondre.... Et ayant fait fouetter Jésus, il le remit entre leurs mains pour être crucifié.... » (*Evangile selon S. Mathieu, chap.* 27.)

Le style de cette composition n'est pas très-élevé, mais le sujet est assez bien rendu. Il n'y faut chercher ni la noblesse du caractère, ni la sévérité du costume, que l'on ne trouve guère dans les productions des peintres hollandais, même de ceux qui ont étudié en Italie; mais on y remarque un effet de nuit bien senti, un bon ton de couleur, et un pinceau large et nourri; il y a cependant un peu de sécheresse dans les contours, ainsi que dans la touche.

Gérard Honthorst, plus connu en Italie sous le nom de *Gherardo dalle Notti*, à cause de son habileté à re-

présenter les effets de nuit, naquit en 1592, à Utrecht, et reçut les premières leçons de peinture d'Abraham Bloëmart. Il alla ensuite à Rome, où il se fortifia dans le dessin, et fut occupé par plusieurs cardinaux et autres personnes de distinction. Après avoir passé quelques années en Italie, et fait un voyage en Angleterre, où le roi lui commanda plusieurs tableaux, qui eurent un grand succès, il se fixa enfin à la Haye, avec le titre de peintre du prince d'Orange. Il orna de ses ouvrages les maisons et châteaux de ce souverain, particulièrement celui du Bois. Il y travaillait encore en 1662. Du reste on ignore l'année de sa mort.

On voyait dans le cabinet du duc d'Orléans une Judith de la main d'Honthorst. Chez l'électeur palatin, l'Enfant prodigue au milieu de ses Maîtresses; dans la cathédrale de Gand, une Descente de Croix et un S. Sébastien. Ces ouvrages se distinguent par une belle manière et un dessin correct.



Metsys pinx.t E. Lingée sc.

Planche cinquante-septième. — *S. Pierre rejette l'argent que lui offre Simon pour recevoir le don de Dieu ; Tableau de la galerie du Musée, par* Quintin Metsys.

« Lorsque Simon eut vû que le Saint-Esprit était donné par l'imposition de la main des apôtres, il leur offrit de l'argent.... Mais Pierre lui répondit, « Que « votre argent périsse avec vous, vous qui avez cru que « le don de Dieu peut s'acquérir avec de l'argent. » (*Actes des Apôtres, chapitre VIII.*)

Ce tableau, où l'on remarque des expressions assez vraies, une certaine vivacité de ton, et des détails soignés, annonce, par le goût mesquin de la composition, par la pauvreté des formes, l'absence du clair-obscur et la sécheresse du pinceau, une production des premiers temps de la peinture. Ce ne peut donc être que sous ce dernier rapport, et en même temps pour la rareté des ouvrages de Quintin Metsys, que celui-ci a obtenu l'honneur d'être placé dans un Musée, qui ne doit pas offrir seulement des chefs-d'œuvre, mais encore les essais des anciens maîtres. Cette réunion forme une série graduée des progrès de l'art depuis sa renaissance, jusqu'aux plus glorieuses époques de sa splendeur : époques qu'il faut se garder de confondre ; car au temps où vivait Metsys, et où la Flandre ne pouvait se glorifier d'aucun artiste du premier ordre, Rome et Florence étaient déja remplies des chefs-d'œuvre de Léonard de Vinci, de Michel-Ange, de Raphaël ; et la France pouvait se glorifier des Jean Cousin, des Goujon, des Germain Pilon et de quelques autres.

Cependant on est loin de refuser à Quintin Metsys un mérite réel, sur-tout lorsque l'on considère que cet artiste, né dans une classe obscure, sans éducation,

sans maître, et après avoir passé sa première jeunesse dans l'exercice d'un métier rude et pénible, est parvenu à produire des ouvrages qui de son temps obtinrent une grande estime, et ne sont pas vus aujourd'hui sans intérêt. Sans doute il ne lui a manqué que de naître dans un pays où il eût pu recevoir les leçons de quelque grand peintre.

Quintin Metsys que quelques-uns nomment Messis, Messius, Mathys ouMathysis, plus connu sous le nom du Maréchal d'Anvers, naquit dans cette ville en 1450, et exerça pendant vingt ans le métier de maréchal. Une circonstance particulière lui fit connaître, quoiqu'un peu tard, sa véritable vocation. On dit qu'étant devenu amoureux d'une jeune fille dont les parens avaient de la répugnance pour l'état qu'exerçait Quintin Metsys, il résolut d'en changer, et parvint, à force de travail et de constance, à produire des ouvrages qui lui firent honneur, et lui obtinrent la main de sa maîtresse.

Il peignit plusieurs tableaux à Anvers et notamment, pour le corps des menuisiers de cette ville, une Descente de Croix qui passe pour un de ses meilleurs ouvrages. Philippe II, roi d'Espagne, voulait en faire l'acquisition : les propriétaires en refusèrent un prix considérable; depuis il fut vendu aux magistrats, pour la somme de 1500 florins. Les autres ouvrages de Metsys sont répandus dans divers cabinets, où ils sont conservés avec une considération particulière. Il a peint encore un grand nombre de portraits. Il mourut à Anvers en 1529, âgé de soixante-dix-neuf ans, laissant un fils nommé Jean Metsys, qui a suivi sa manière.



Planche cinquante-huitième.—Le Sacrement de l'Extrême-Onction ; Bas-relief, par M. Lecomte.

Un Vieillard près d'expirer, reçoit d'un Ministre des autels les derniers secours de la religion. On remarque un profond sentiment de piété et de charité dans la figure du prêtre qui assiste le moribond. Le lit de ce dernier est entouré de sa famille, tous jusqu'aux plus jeunes de ses petits-enfans donnent des marques touchantes de la plus vive affliction.

Ce bas-relief de M. Lecomte fait suite à ceux du même artiste que nous avons déja publiés. On y retrouve le même talent de composition, la même légèreté d'exécution, et cette saillie douce qui rend ce genre de sculpture susceptible d'orner la surface de quelque monument.

Les artistes ne sont pas entièrement d'accord sur le plus ou moins de saillie que l'on doit donner à la sculpture. Nous citerons à cette occasion l'opinion d'un statuaire qui a beaucoup écrit sur son art, et quoique son jugement ne soit pas toujours irrécusable, il peut servir à éclairer la question.

« Il faut principalement distinguer deux sortes de bas-reliefs (*Réflexions sur la Peinture*, par Falconet, tome 1er), c'est-à-dire le bas-relief doux, et le bas-relief saillant; déterminer leurs usages, et prouver que l'un et l'autre doivent être également admis selon les circonstances.

« Sur une table d'architecture, un panneau, une colonne, un vase, objets qui sont censés ne devoir point être percés, et qui n'admettent point de renfoncement, un bas-relief saillant à plusieurs plans, et dont les figures du premier seraient entièrement détachées du fond, ferait le plus mauvais effet, parce qu'il détruirait

l'accord de l'architecture ; parce que les plans reculés de ce bas-relief supposeraient et feraient sentir un renfoncement où il ne doit point y en avoir. Ils perceraient le bâtiment, au moins à l'œil ; il n'y faut donc qu'un bas-relief peu saillant et de fort peu de plans, ouvrage difficile par l'intelligence et la douceur des nuances qui en font l'accord. Ce bas-relief n'a d'autre effet que celui qui résulte de l'architecture, à laquelle il doit être entièrement subordonné.

« Mais il y a des places où le bas-relief saillant sera très-avantageusement employé, et où les plans et les saillies, loin de produire quelque désordre ne feront qu'ajouter à l'air de vérité que doit avoir toute imitation de la nature. Ces plans sont ordinairement sur un autel, ou telle autre partie d'architecture que l'on supposera percée ou susceptible de renfoncement, et dont l'étendue sera suffisamment grande ; puisque dans un grand espace, un bas-relief doux ne ferait aucun effet à une grande distance. Ces places et cette étendue sont l'ouverture d'un théâtre où le sculpteur suppose tel enfoncement qu'il lui plaît pour donner à la scène qu'il représente toute l'action, le jeu et l'intérêt que le sujet exige de son art en le soumettant toujours aux lois de la raison, du bon goût et de la précision, etc. »



Schalken pinx.t E. Lingée sc.

Planche cinquante-neuvième. — La Sainte-Famille ; Tableau de la galerie du Musée, par Schalken.

Godefroi Schalken, fils du recteur de l'université de Dort, naquit en cette ville l'an 1643, et reçut de son père les élémens de la langue latine. De l'étude des humanités, il passa à celle de la peinture, et les leçons de Gérard Douw perfectionnèrent en peu de temps le fruit que Schalken avait précédemment retiré de celles du peintre Samuel van Hoogstraaten, son premier maître. Schalken s'attacha ensuite aux ouvrages de Rembrandt, dont il chercha à s'approprier la manière ; mais bientôt, se lassant d'être imitateur, il se crut en état de surpasser ce dernier peintre dans les grands effets de lumière et la vigueur du coloris. Il ne craignit pas même de lutter avec la nature, et voulut franchir les limites de l'art, en cherchant à rendre la lumière vive et ouverte du soleil et l'illusion des flambeaux. Ce genre d'imitation fut toujours son objet favori, et il l'a multiplié dans la plupart de ses tableaux, et même dans ses portraits. Il s'y attacha d'autant plus, que ces sortes d'ouvrages augmentaient chaque jour sa réputation et sa fortune.

Appelé en Angleterre sur la renommée de ses talens, il la soutint avec avantage, tant qu'il se borna aux petits tableaux qui l'avaient fait connaître ; mais il la vit déchoir aussitôt qu'il eût la prétention de produire de grands ouvrages, auxquels il ne parvint à donner ni relief, ni vigueur, ni dignité. Heureusement il reconnut son erreur, et s'adonnant de nouveau aux tableaux de chevalet, ils retrouva ses admirateurs.

Malgré les envieux qui ne cessaient de le décrier, Schalken gagna beaucoup d'argent à Londres. De retour en Hollande, il choisit la Haye pour y passer le

reste de ses jours, et n'eut pas moins de succès dans cette ville qu'il en avait eu en Angleterre. On se disputait l'avantage de posséder quelque ouvrage de sa main. Schalken profita de l'empressement des amateurs pour renchérir ses tableaux ; et travaillant avec plus de vîtesse, il traita ses ouvrages d'une manière plus libre, qui, loin d'en diminuer le mérite, donnait à sa touche une grace et une légèreté qu'elle n'avait point eues jusqu'alors. Malgré les défauts d'une humeur brusque et des manières assez grossières que l'usage du monde peut seul adoucir, il fut toujours considéré. Il mourut à la Haye le 16 novembre 1706, âgé de soixante-trois ans.

Le principal mérite des ouvrages de Schalken consiste dans un fini précieux et dans l'étude scrupuleuse des moindres détails. Il s'est peu attaché aux grandes parties de l'art ; il a négligé le dessin et l'expression, et s'est particulièrement occupé de certains effets qu'il croyait être le principal but de l'art, quoiqu'ils ne fassent que dégrader la beauté et la pureté du coloris. Ses compositions ne décèlent ni l'homme de génie, ni un esprit cultivé. Il a cependant formé de bons élèves.

Schalken a produit un grand nombre d'ouvrages que la finesse de son pinceau a fait rechercher des amateurs, et qui sont répandus dans les principaux cabinets de Flandre et de Hollande.









E. Lingée sc.

Planche soixantième. — Quatre Bustes de la galerie des Antiques.

Sans doute il n'existe pas un plus beau fragment de la sculpture grecque que la tête de Jupiter dont nous offrons ici (fig. 1) une légère esquisse. La majesté divine est empreinte dans tous ses traits. Son front est calme et serein, son regard doux et paisible ; sa bouche, un peu entr'ouverte, respire la bienfaisance : ce morceau sublime élève la pensée et ravit d'admiration. C'est le seul peut-être des restes de l'antiquité qui puisse nous donner une idée de l'art des Phidias, des Alcamènes, des Praxitèles ; c'est le chef-d'œuvre d'un statuaire du premier ordre. Les cheveux et la barbe sont du plus grand style et de la plus belle exécution.

Cette tête fut trouvée dans les ruines de *la Colonia Ocriculana*, aujourd'hui *Otricoli*, à dix-sept lieues de Rome, sur la voie flaminienne, et placée par Pie VI au Musée du Vatican. Elle paraît avoir fait partie d'une statue colossale. La face depuis l'origine des cheveux jusqu'au bas du menton, a treize pouces de hauteur. Le cou et les épaules ont été ajoutés.

La deuxième figure est un Hermès représentant un dieu marin ; il est de la même dimension que la tête de Jupiter que l'on vient de citer, et ils ornent, des deux côtés, la porte qui conduit de la salle du Laocoon à celle de l'Apollon. Cet Hermès est connu sous le titre de *l'Océan*. Mais on a lieu de conjecturer d'après les peaux ou membranes déchiquetées en forme de nageoires de poisson qui lui couvrent le front, les joues, le menton et la poitrine, que l'artiste a voulu désigner un triton. Ces accessoires monstrueux ne s'accordent pas avec les formes sous lesquelles on a coutume de représenter l'Océan. Les cornes de bœuf qui s'élèvent

au-dessus de sa tête, la couronne de pampre et de raisin dont elle est ceinte, les dauphins réfugiés dans sa barbe, symbole d'une heureuse navigation, ont fait présumer à quelques antiquaires, que l'on a voulu représenter la divinité protectrice d'un port entouré de coteaux fertiles en vignobles.

Cet Hermès, en marbre de Paros, fut trouvé, il y a environ trente ans, à Pouzzole, dans le golphe de Naples. Clément XIV, qui l'avait acquis du peintre anglais Hamilton, l'avait placé dans le Musée du Vatican.

Les deux dernières figures de cette planche offrent les bustes de deux empereurs romains, Galba et Commode.

Le premier, de la famille des *Sulpicius*, féconde en grands hommes, vit le jour la veille de la naissance de J. C. Il fut d'abord préteur à Rome, ensuite gouverneur d'Aquitaine, proconsul d'Afrique, et général des armées. Proscrit par Néron, dont il avait désapprouvé les vexations exercées par les intendans des provinces, il ne trouva d'autre moyen pour échapper au supplice que de se faire proclamer empereur. Néron, forcé de se donner la mort, le laissa possesseur du pouvoir suprême; mais Galba, qui fut grand tant qu'il ne régna pas, se démentit sur le trône, et ne sut pas s'élever avec la fortune. Gouverné, entraîné par de coupables favoris, il révolta les peuples par ses concussions et son avarice. Après un an de règne, il fut assassiné par ses soldats, que sa tyrannie avait irrités.

Le buste de Galba, exécuté en marbre pentélique n'a que très-peu de restaurations. Il est tiré de la villa Albani.

Le deuxième buste est celui de l'empereur Commode, tiré du palais ducal de Modène. Il est bien conservé. Ce morceau est d'autant plus rare, que l'exécration publique qui poursuivit la mémoire de ce prince abominable, a fait détruire presque tous les monumens en marbre qui le représentent.



Jules Romain pinx.t C. Normand sc.

Planche soixante-unième. — Le Triomphe de Tite et de Vespasien ; Tableau de la galerie du Musée, par Jules Romain.

« Les deux Empereurs, la tête ceinte de lauriers, et couronnés par la Victoire, sont assis sur un même char, tiré par quatre chevaux blancs, dont deux écuyers tiennent les rênes. Au-devant marche un officier romain, tenant une femme par les cheveux ; son désespoir et son abattement indiquent assez que c'est la Judée captive, dont la conquête fait le sujet du triomphe. Le cortège passe sous un arc triomphal, sous lequel on aperçoit le chandelier à sept branches, l'une des dépouilles du temple de Jérusalem. »

Cette explication est extraite du catalogue du Musée ; nous avons cru devoir la copier littéralement, parce que la composition du tableau doit être considérée plutôt comme une allégorie que comme un trait historique, que l'artiste eût traité sans doute avec plus d'abondance. La scène n'est ni assez riche ni assez pompeuse pour donner une idée des fêtes triomphales telles qu'on les célébrait chez les anciens à la suite de quelque victoire éclatante.

« Chez les Grecs (*Montfaucon, livre VI de l'Antiquité expliquée*), le triomphe consistait, ou en une entrée magnifique, ou en un grand voile où étaient représentées les belles actions du triomphateur. On exposait ce voile en public, et on le conservait dans les temples, comme un monument de la victoire. Les Lacédémoniens, quand le chef avait combattu vaillamment, vaincu l'ennemi et fait un grand carnage, immolaient un coq aux dieux ; mais quand, par sa dextérité, il avait mis fin à la guerre sans grande effusion de sang, on immolait un bœuf, pour marquer combien ils

préféraient un général qui vainc par son adresse et sa sage conduite, à un autre qui remporte la victoire avec un grand carnage.....

« Rien n'égalait le triomphe des Romains, sur-tout quand leur domination s'étant étendue hors de l'Italie, les chefs revenaient après avoir remporté de grandes victoires et subjugué les peuples. Ils firent des lois pour les triomphateurs, afin que, tout étant établi en détail, il ne survînt point de disputes et de contestations dans les triomphes que l'on décernait souvent aux vainqueurs...... »

Montfaucon donne ensuite, d'après Onuphre, Maderus et Laurent, la description du triomphe, dont l'éclat et la richesse formaient le spectacle le plus imposant et le plus magnifique. Nous rappelons ici celle du fameux triomphe de Paul-Emile, extraite du même auteur, d'après le récit de Plutarque.

« Le peuple dressa des échafauds aux cirques, au « marché public, et aux endroits par où le triomphe « devait passer, et tous s'habillèrent de blanc. Tous « les temples étaient ouverts, pleins de couronnes et « de parfums. Plusieurs ministres, portant des masses, « étaient attentifs à tenir le chemin libre, en faisant « ranger le peuple. La pompe dura trois jours : le pre- « mier put à peine suffire pour la marche de deux cent « cinquante chariots qui portaient les captifs, les ta- « bleaux et les colosses. Le second jour on vit marcher « les armes macédoniennes, les plus belles et les plus « singulières, tant de fer que de bronze, qu'on avait « eu soin de rendre brillantes en les polissant. Elles « étaient portées sur plusieurs chariots. On aurait cru « d'abord qu'elles avaient été entassées au hasard et « sans ordre sur plusieurs chars qui les portaient, « quoiqu'elles fussent rangées avec beaucoup d'art et « de symmétrie. » (*La suite à l'article ci-après.*)



A. Van-Dyck pinx.t C. Normand sc.

Planche soixante-deuxième. — Jésus-Christ attaché à la Croix ; Tableau de la galerie du Musée, par Vandyck.

Sainte Rose de Sainte-Marie embrasse les pieds du Christ ; S. Dominique, les bras ouverts, porte vers lui ses regards attendris ; un ange, qui vient de renverser son flambeau, annonce d'une manière allégorique que le Sauveur a rendu le dernier soupir. La pierre sur laquelle il est assis porte l'inscription suivante : *Ne patris sui manibus terra gravis esset, hoc saxum cruci advolvebat et huic loco donabat Antonius Vandyck.* Le peintre fit don de ce tableau aux religieuses jacobines d'Anvers, en reconnaissance des soins qu'elles avaient donnés à son père, pendant le séjour qu'il fit dans cette maison, où il mourut.

Suite de la description du triomphe de Paul-Emile.

« .... Les casques étaient sur les boucliers, et les « cuirasses sur les bottes ; on y voyait des peltes de « Crète, des gerres, boucliers de Thrace, des carquois « mêlés parmi des freins de chevaux, des épées nues, « qui s'élevaient entre ces carquois et ces freins, et « par-ci par-là, des sarisses, ou longues piques ma- « cédonniennes. Ces armes n'étaient pas serrées, afin « que le cahot des chars les fît résonner, et que la vue « de ces armes de nations même vaincues ne fût pas « sans quelque terreur. Après ces chariots marchaient « trois mille hommes, qui portaient sept cent cin- « quante vases pleins de monnaie d'argent ; chacun « des vases pesait trois talens : chaque vase était porté « par quatre hommes. Les autres portaient des coupes « d'argent, des vases appelés cornes, dont nous avons

« parlé, des fioles, des gobelets. Tous ces vases « étaient remarquables par leur grandeur et par la « beauté et la profondeur de la ciselure. Le troisième « jour, de grand matin, les trompettes faisaient la tête « de la marche ; ils jouaient des airs, non pas tels que « dans les marches et les pompes ordinaires, mais tels « que dans les combats pour relever le courage des « soldats romains. Après, suivaient six vingt taureaux « aux cornes dorées, ornés de couronnes et de bande- « lettes ; les jeunes gens qui les conduisaient étaient « ceints de belles étoffes, et préparés à immoler les « victimes : ils étaient accompagnés de petits garçons « qui portaient des patères, les unes d'argent et les « autres d'or. Après ceux-là marchaient les soldats « qui portaient la monnaie d'or, dans des vases du « poids de trois talens, en la même manière que ceux « qui portaient la monnaie d'argent. Ces vases étaient « au nombre de soixante-dix-sept. Ceux-ci étaient « suivis d'autres qui portaient la sacrée fiole d'or, « du poids de dix talens, qu'Æmilius avait fait orner « de pierreries; et de ceux qui portaient les vases, « antigonides, séleucides, les vases de Thériclès, et « les vases d'or dont Persée se servait à ses repas. « Le chariot de Persée venait ensuite, où étaient ses « armes, et son diadème étendu par-dessus. Après un « petit espace, venaient les enfans du roi mis en ser- « vitude, et avec eux la troupe de leurs gouverneurs, « de leurs maîtres et de leurs pédagogues, qui fon- « daient en larmes, et tendant les mains vers les spec- « tateurs, ils exhortaient leurs élèves à implorer la mi- « séricorde des Romains; c'étaient deux petits princes « et une princesse, qui n'étaient point encore en âge « de sentir la grandeur de leur infortune. Cette insen- « sibilité que causait leur tendre jeunesse excitait en- « core plus la compassion.... (*La fin à l'article suivant.*)



Louis Carrache pinx.t

C. Normand sc.

Planche soixante-troisième. — L'Annonciation de la Vierge ; Tableau de la galerie du Musée, par Louis Carache.

Ce joli tableau, dont les figures ont tout au plus neuf pouces de proportion, est un des plus agréables que l'on puisse voir de Louis Carache. La composition en est riche, l'effet en est doux, le dessin correct, et les expressions ont beaucoup de grace et de noblesse.

Fin de la description du triomphe de Paul-Emile.

« . . . . Les spectateurs étaient bien moins touchés « de l'infortune de Persée que de celle de ces petits « princes, que plusieurs d'entre les Romains ne pou- « vaient regarder sans larmes : larmes qui troublaient « un peu la joie du triomphe, jusqu'à ce que ces « enfans étaient passés. »

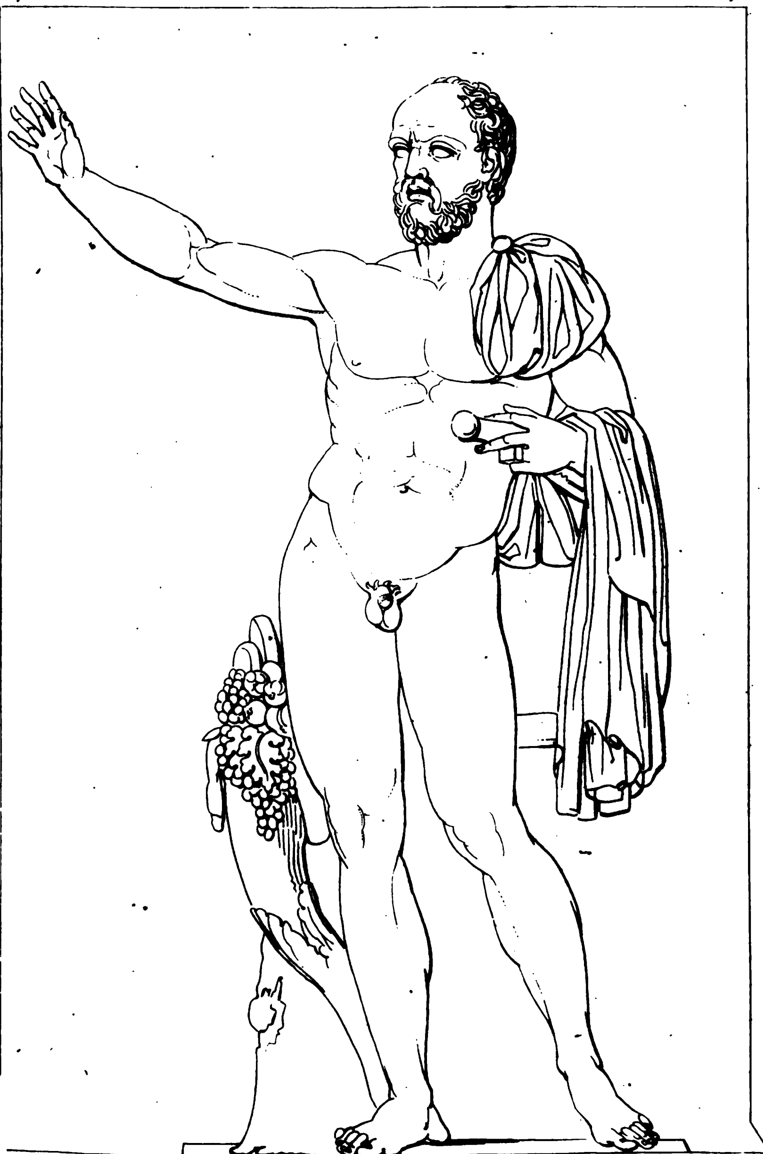
« Après eux venait Persée lui-même, revêtu d'un « manteau noir, portant une chaussure de son pays. « Il paraissait tout interdit, et comme un homme à « qui la grandeur de ses infortunes avait fait perdre « tout sentiment. Il était suivi de la troupe de ses « amis et de ses plus familiers, dont le visage était « tout baigné de larmes : ils regardaient toujours « Persée, et pleuraient continuellement. Ils faisaient « connaître aux spectateurs qu'oubliant leur misère « propre, ils étaient uniquement touchés des malheurs « de leur maître.

« Persée avait fait prier, avant le triomphe, Paulus « Æmilius de le dispenser d'y être mené en personne. « Mais ce chef romain, se moquant apparemment de « son peu de courage et de son grand amour pour la « vie, lui répondit qu'il avait toujours été, et qu'il « était encore en son pouvoir de s'exempter de cette

« honte. Voulant dire qu'il devait préférer une mort « volontaire à cette ignominie ; et que certaines espé- « rances l'empêchant de prendre ce parti, il allait « devenir lui-même une partie des dépouilles de son « royaume. Ensuite venaient quatre cents couronnes « d'or, que les villes avaient envoyées à Æmilius, « avec des ambassadeurs, pour faire honneur à sa « victoire

« Enfin après tout cela venait le vainqueur lui-même, « monté sur un char tout brillant : c'était un homme « respectable en lui-même, indépendamment de « l'honneur du commandement. Revêtu d'une robe de « pourpre brochée d'or, tenant de la main droite une « branche de laurier. Toute l'armée portait aussi des « couronnes de laurier : elle était divisée en pelotons, « et suivait le char de son commandant. Les soldats « chantaient, les uns des chansons populaires et en- « jouées pour faire rire, les autres des chants de « triomphe, ou à la louange des belles actions d'Æmi- « lius, dont la gloire et la félicité n'étaient nullement « exposées à l'envie des gens de bien. Mais il y a ap- « paremment quelque démon qui prend à tâche de « troubler les grandes félicités, et de faire en sorte « qu'il n'y ait point d'homme dont la vie ne soit mêlée « de bien et de mal : puisque, comme dit Homère, « rien de meilleur et de plus souhaitable à l'homme « que d'éprouver l'une et l'autre fortune. Cela arriva « alors à Æmilius, qui avait quatre fils, dont l'un, « âgé de quatorze ans, mourut cinq jours avant le « triomphe ; et un autre, âgé de douze ans, trois jours « après. »

Le triomphe de Tite et Vespasien, dont nous donnons ici le trait, est un tableau de chevalet ; il est faible d'effet et d'exécution, et ne peut être regardé que comme un ouvrage de la jeunesse de Jules Romain.



C. Normand sc

Planche soixante-quatrième. — Puppien ; Statue antique de la galerie du Musée.

Cette statue, de six pieds et demi de proportion, exécutée en marbre de Paros, est attribué à Puppien; du moins c'est l'opinion de Winckelman, qui n'hésite pas à lui donner cette dénomination. On y trouve à la vérité quelques rapports avec les portraits authentiques de cet empereur; mais elle en diffère par l'air de rudesse qui règne dans la physionomie; l'expression même est dénuée de noblesse, et le style de la chevelure n'est pas conforme au costume du temps; la mode alors avait introduit l'usage de se raser la tête. Peut-être l'artiste, voulant donner plus de dignité à sa statue, a-t-il cru devoir restituer la chevelure. Au surplus, la tête paraît trop forte pour la figure, qui n'offre en tout qu'une production de la décadence de l'art. On y trouve, au premier aspect, une sorte de grandiose qui n'est soutenu ni par l'étude, ni par la légèreté des parties. La figure tient, de la main gauche, le *parazonium*, et l'on voit une corne d'abondance dressée contre le tronc d'arbre qui tient à la jambe droite et sert de support à la statue. Si Winckelman s'est trompé dans ses conjectures, ce monument paraît appartenir du moins à quelque grand personnage du temps des Antonins.

La statue est très-bien conservée; une partie du bras droit seulement a été restaurée. Elle avait été autrefois au palais Verospi, et fut placée depuis à la villa Albani.

Le peu de durée du règne de Puppien, est cause de la rareté des monumens de cet empereur. Fils d'un forgeron, il prit le parti des armes, et parvint, par sa

bravoure, aux premiers emplois de l'armée et du sénat, qui, pour délivrer l'empire de la tyrannie de Maximin, après la mort de Gordien, en 257, le déclara auguste avec Balbinus. Après avoir rendu la paix aux Romains, il se préparait à porter ses armes en Perse, lorsqu'il fut massacré avec son collégue, par les soldats du prétoire, révoltés. Ce prince, digne d'un meilleur sort, ne régna qu'une année. Il était né en 164; son caractère était grave et mélancolique. Il fut sévère sans dureté, humain sans faiblesse, et se distingua sur-tout par la pureté de ses mœurs, et par sa douceur inaltérable.





Fortin et Sporcieux inv.t et sc. C. Normand sc.

Planche soixante-cinquième et soixante-sixième. — Fronton d'une des façades du Louvre ; par M. Fortin.

L'aigle, emblême du gouvernement, est entouré d'attributs impériaux. A sa droite est la muse de l'histoire ; à sa gauche, celle qui préside aux sciences et aux arts. Ce bas-relief, nouvellement exécuté par M. Fortin, orne la façade du Louvre du côté de la Seine : les figures ont dix pieds de proportion.

La reconstruction du Louvre commencée dans les dernières années du règne de François Ier, fut continuée avec lenteur sous les règnes suivans. Louis XIV fit enfin élever la colonnade d'après les dessins de Perrault ; mais après la mort du prince, on mit tant d'indifférence à ce monument, que l'on permit de bâtir plusieurs maisons considérables dans son enceinte (1). Les amis des arts ne cessaient de déplorer cet excès de barbarie, et Voltaire fit à cet occasion une pièce de vers dont voici les deux premières strophes :

Monumens imparfaits de ce siècle vanté,
Qui sur tous les beaux arts a fondé sa mémoire,
Vous verrai-je toujours, en attestant sa gloire,
Faire un juste reproche à la postérité?
Faut-il que l'on s'indigne alors que l'on admire,
Et que les nations qui veulent nous braver,
Fières de nos défauts, soient en droit de nous dire
Que nous commençons tout pour ne rien achever?

Le siècle qui commence ne méritera point un semblable reproche : dans quelques années, Paris offrira le plus beau palais du monde (2).

(1) Elles furent abattues par ordre de Louis XV, et Gabriel, son architecte, termina une partie de la face intérieure. L'entreprise fut encore abandonnée.

(2) Les deux figures, la Renommée et la Victoire couronnant le buste de Napoléon, ajoutées au-dessus du fronton, dans cette planche, où elles sont représentées dans une plus grande proportion, quoique dans l'exécution elles soient

Le nom de Perrault que nous venons de citer, nous rappelle une anecdote qui mérite d'être connue. Cet artiste eut beaucoup de part dans la confiance du grand Colbert. Le ministre lui témoignait un jour les regrets qu'il éprouvait de n'avoir pas fait une étude particulière du dessin dans sa jeunesse pour pouvoir lui tracer ses idées. L'architecte lui répondit ainsi : Vous êtes dans une grande erreur ; il est fort heureux pour un ministre, et encore plus pour un souverain, de se trouver dans l'impuissance de perdre un temps qui leur est si précieux, à crayonner des idées qui ne sauraient être utiles, par l'ignorance des grands principes de cet art et le défaut de pratique. Les faibles connaissances leur sont même nuisibles, en ce que leurs productions étant applaudies par les flatteurs, quelques médiocres qu'elles soient, elles sont souvent préférées, pour l'exécution, aux excellentes. D'ailleurs, ces sortes d'amusemens étant toujours bornés à de petits sujets, ils achèvent de rétrécir leur goût et leur génie, au lieu de l'agrandir. Il y a long-temps qu'on a représenté un prince qui fait bâtir et celui à qui il confie le soin de ses bâtimens par l'emblême d'un homme sans main, mais ayant de bons yeux et d'excellentes oreilles, pour exprimer que ni le roi ni le ministre ne doivent travailler eux-mêmes aux dessins de leurs bâtimens ; qu'ils n'ont besoin que de leurs yeux et de bonnes oreilles pour juger de ceux qu'on leur présente.

L'auteur (1) de qui nous empruntons cette citation ajoute l'observation suivante. « Quoique ce sentiment soit vrai en général, il est cependant sujet à quelques restrictions. Un prince qui s'est exercé pendant les premières années de sa jeunesse à cultiver le dessin, jugera dans la suite plus sainement du mérite d'un grand artiste, en se rappelant les difficultés qu'il a dû surmonter pour atteindre à la perfection. Comme ces difficultés lui sont connues par son expérience, elles le frapperont davantage, et le persuaderont plus facilement à se rendre aux avis des habiles gens qu'il emploie. C'est à ces derniers à ne pas sacrifier leur réputation à une lâche complaisance. »

à-peu-près égales, ne sont pas de M. Fortin ; mais elles décorent la même façade du Louvre, et dominent l'arc de la croisée du milieu. Au-dessous est un autre bas-relief, représentant deux enfans, qu'il n'a pas été possible de faire entrer dans cette planche. Comme nous avons entendu dire que l'artiste se proposait de faire quelques changemens à ce dernier morceau, nous différons jusqu'alors de faire mention des deux bas-reliefs, qui sont de la même main.

(1) Pingeron, *Vies des Architectes célèbres*, tome 2.



Le Brun pinx.t C. Normand sc.

Planche soixante-septième. — Le Sommeil de l'Enfant-Jésus, ou le Silence; Tableau de la Galerie du Musée, par Le Brun.

L'Enfant-Jésus est endormi sur les genoux de sa mère. La Vierge craignant que le petit S. Jean ne rompe le silence qu'observe toute la famille, lui fait signe de ne pas troubler le sommeil de son fils.

Le Brun, avec le génie des grandes et fortes compositions, a mis rarement dans ses tableaux de chevalet de la variété, et cette touche légère et piquante qui en fait le charme. Quoique ses expressions aient de la noblesse, que son dessin soit correct, son effet général bien entendu, il règne dans ce tableau une certaine monotomie de touche et de coloris qui font paraître l'artiste inférieur à lui-même, dans un genre qui exige plus de grace que de vigueur.

La matière de l'article précédent, où il a été question de Claude Perrault, nous engage à joindre à celui-ci quelques observations sur cet architecte, qui de son temps peut-être fut loué avec exagération, mais que quelques artistes de nos jours ont semblé prendre à tâche de déprimer injustement. On ne peut disconvenir que le triomphe de Perrault, dans l'espèce de concours qui eut lieu pour la façade du Louvre du côté de Saint-Germain-l'Auxerrois, sur tout ce qu'il y avait alors d'artistes habiles, et particulièrement sur le célèbre Cavalier Bernin, dut assurer sa réputation comme grand architecte, et que l'exécution aussi hardie que bien conduite de cette grande idée y mit le sceau pour jamais. Le péristyle du Louvre achevé fut proclamé un chef-d'œuvre dans toute l'Europe, et la postérité a confirmé ce jugement des contemporains.

La richesse de cette décoration, qui a quelque chose de théâtral, sa noblesse, son effet imposant, frappent également le vulgaire et les connaisseurs, et ce que ces derniers sont en droit d'y blâmer prouve que les ouvrages des hommes ne peuvent être parfaits, et que ce qui constitue les chefs-d'œuvre dans tous les genres n'est pas l'absence des défauts, mais seulement la présence des beautés du premier ordre, placés par la main du génie avec cette hardiesse qui commande l'admiration.

Au péristyle du Louvre, les colonnes accouplées sont un défaut, et non une beauté, comme on l'a prétendu prouver par des raisonnemens plus subtils que justes; le soubassement trop élevé est un autre défaut; la porte en arc qui occupe le milieu sous le fronton, et soutient une masse de pierre énorme où il devrait y avoir un vide, est encore un défaut; et malgré tous ces vices bien caractérisés, le péristyle du Louvre sera toujours un chef-d'œuvre; et le nom de C. Perrault, que les traits satyriques de Boileau attaquèrent vainement, ne peut que rappeler un homme supérieur, l'honneur de son siècle et de son pays.

Le troisième ordre qui a été substitué à l'attique dans la nouvelle décoration de la cour du Louvre, et dont M. Gabriel a dirigé l'exécution, sous le règne de Louis XV, est de l'invention de Perrault, mais les gens de goût pensent qu'il eût mieux fait de continuer l'attique de Pierre Lescot.

L. G.



Chaudet inv.t C. Normand sc.

Planche soixante-huitième. — *Burrhus aux pieds de Néron ; dessin de* M. Chaudet.

Ce dessin, composé pour la magnifique édition du *Racine* de M. Didot aîné, offre une des scènes les plus pathétiques de la tragédie de *Britannicus*. Nous croyons ne pouvoir faire un plus grand plaisir à nos lecteurs que de leur rappeler ici les vers admirables qui ont inspiré l'artiste.

Néron vient de rassurer Agrippine par la promesse d'une réconciliation avec Britannicus. Mais Burrhus, qui survient après la sortie de la princesse, apprend de la bouche même de l'Empereur que cette promesse n'est que feinte, et qu'avant la fin du jour Britannicus aura cessé de vivre.

BURRHUS.

.... De votre bouche, ô ciel! puis-je l'apprendre?
Vous-même, sans frémir, avez-vous pu l'entendre ?
Songez-vous dans quel sang vous allez vous baigner ?
Néron dans tous les cœurs est-il las de régner ?
Que dira-t-on de vous ? Quelle est votre pensée ?

NÉRON.

Quoi ! toujours enchaîné de ma gloire passée,
J'aurai devant les yeux je ne sais quel amour
Que le hasard nous donne et nous ôte en un jour !
Soumis à tous leurs vœux, à mes desirs contraire,
Suis-je leur empereur seulement pour leur plaire ?

BURRHUS.

Et ne suffit-il pas, seigneur, à vos souhaits,
Que le bonheur public soit un de vos bienfaits ?
C'est à vous à choisir, vous êtes encor maître.
Vertueux jusqu'ici, vous pouvez toujours l'être :
Le chemin est tracé, rien ne vous retient plus ;
Vous n'avez qu'à marcher de vertus en vertus.
Mais si de vos flatteurs vous suivez la maxime,

Il vous faudra, seigneur, marcher de crime en crime,
Soutenir vos rigueurs par d'autres cruautés,
Et laver dans le sang vos bras ensanglantés.
Britannicus mourant excitera le zèle
De ses amis, tout prêts à venger sa querelle.
Ces vengeurs trouveront de nouveaux défenseurs,
Qui, même après leur mort, auront des successeurs.
Vous allumez un feu qui ne pourra s'éteindre.
Craint de tout l'univers, il vous faudra tout craindre;
Toujours punir, toujours trembler dans vos projets,
Et pour vos ennemis compter tous vos sujets.
Ah! de vos premiers ans l'heureuse expérience
Vous fait-elle, seigneur, haïr votre innocence?
Songez-vous au bonheur qui les a signalés?
Dans quel repos, ô ciel, les avez-vous coulés!
Quel plaisir de penser et de dire en vous-même:
« Par-tout en ce moment on me bénit, on m'aime;
« On ne voit point mon peuple à mon nom s'alarmer;
« Le ciel dans tous leurs pleurs ne m'entend point nommer;
« Leur sombre inimitié ne fuit point mon visage;
« Je vois voler par-tout les cœurs à mon passage ».
Tels étaient vos plaisirs. Quel changement, ô dieux!
Le sang le plus abject vous était précieux.
Un jour, il m'en souvient, le sénat équitable
Vous pressait de souscrire à la mort d'un coupable;
Vous résistiez, seigneur, à leur sévérité;
Votre cœur s'accusait de trop de cruauté;
Et plaignant les malheurs attachés à l'empire,
« Je voudrais, disiez-vous, ne savoir pas écrire ».
Non, ou vous me croirez, ou bien de ce malheur
Ma mort m'épargnera la vue et la douleur.
On ne me verra point souscrire à votre gloire,
Si vous allez commettre une action si noire.

(*Se jetant aux pieds de Néron.*)

Me voilà prêt, seigneur; avant que de partir,
Faites percer ce cœur qui n'y peut consentir.
Appelez les cruels qui vous l'ont inspirée;
Qu'ils viennent essayer leur main mal assurée.
Mais je vois que mes pleurs touchent mon empereur;
Je vois que sa vertu frémit de leur fureur. . . . etc.

Planche soixante-neuvième et soixante-dixième.—Supplice d'un Juge prévaricateur ; Tableau de la Galerie du Musée ; par Antoine Claissens.

Cambyse, roi de Perse, ayant fait saisir sur son tribunal un juge prévaricateur, ordonna qu'il fût écorché vif, et que l'on garnît de sa peau le siége de son successeur.

Le peintre a pris pour le sujet de son tableau l'instant même du supplice. Il a pu s'appesantir sur les détails de cette scène dégoûtante, et il l'a rendue avec une horrible vérité. On ne peut la regarder sans frémir, et lorsque le Musée est ouvert au public, c'est toujours devant ce tableau que s'arrête la foule des gens du peuple, par la même raison qui l'attire aux spectacles de la Grève.

L'exécution de ce morceau rappelle la naissance de l'art, et en quelque sorte l'origine de la peinture à l'huile. Elle a le caractère des ouvrages de van Eych, de Quintin Metsys et autres du même temps, où l'on remarque une profonde ignorance du dessin, mais du soin dans l'exécution des têtes, pleines de naïveté ; de la netteté, mais de la sécheresse ; et la justesse du ton local, sans aucune intention de clair-obscur. D'ailleurs, on n'y trouve ni goût ni perspective, ni la noblesse des caractères ni la régularité du costume. Ce sont des bourgeois flamands et non des Perses que l'artiste a représentés ; et les plans éloignés n'offrent aucune dégradation aérienne.

Antoine Claissens, auteur de ce tableau, que l'on a tiré de l'hôtel-de-ville de Bruges, florissait vers la fin du quinzième siècle. Aucun des écrivains que nous avons pu consulter ne fait mention de cet artiste. Descamps cite le tableau et le nom de Claissens dans

son *Voyage pittoresque de la Flandre*, mais il n'en dit rien de plus. Il omet d'en parler dans ses *Vies des peintres flamands*.

Ce tableau, malgré tous ses défauts, qu'on ne pardonnerait pas à l'artiste le plus médiocre de nos jours, a cependant un mérite qui le fait distinguer : ce sentiment de vérité et de simplicité dont on s'est trop souvent écarté depuis que l'art s'est approché de la perfection. Le talent de Claissens est celui d'un homme qui s'est formé lui-même, et à qui il n'a manqué que des conseils et de bons modèles. Il faut nécessairement commencer l'étude par l'imitation; et si l'imitation servile est préjudiciable à ceux qui ont fait de certains progrès, il faut convenir qu'elle est d'une nécessité absolue pour ceux qui font les premiers pas dans la carrière; qu'elle est le plus sûr moyen de parvenir à la vérité et à l'originalité dans l'invention; et que l'art de composer un sujet, d'ennoblir les formes, et de donner de la *grandiosité* à un ouvrage, est une qualité qui, en grande partie, peut s'acquérir par l'instruction.



Planche soixante-onzième, — *Le Sacrement de Confirmation, bas-relief, par* M. le Comte, *professeur de l'ancienne Academie de Peinture et Sculpture.*

Ce bas-relief est le septième et dernier de la suite des Sacremens, composée par M. le Comte, et dont les six premiers ont été insérés dans ce recueil.

Un évêque, assisté de son clergé, administre la confirmation à une jeune fille. Un enfant qui vient de recevoir la même grace, est reconduit par sa mère, et se retire avec recueillement. On aperçoit dans le fond des soldats qui gardent l'entrée du temple. Le groupe des prêtres est agréablement composé. Le côté des néophytes est un peu désert pour une cérémonie à laquelle on voit toujours les fidèles se présenter en grand nombre. Ce défaut serait capital si l'on pouvait exiger dans un morceau de sculpture l'abondance et le mouvement qu'on aime à trouver dans la composition d'un tableau.

Sans vouloir faire ici aucun rapprochement, ni aucune comparaison qui pût blesser l'artiste estimable dont nous offrons ici une production, nous rapporterons quelques particularités sur les mêmes sujets traités par le Poussin, ouvrages fameux, qui mirent le sceau à sa réputation. Elles prouveront que l'homme doué de la force du génie peut créer des chefs-d'œuvre dans un âge qui paraît avancé ; et qu'un peintre uniquement occupé des travaux de son art peut amasser de nombreux titres à la gloire, dans les mêmes temps que celui qui veut être à-la-fois artiste et homme du monde en produit à peine assez pour empêcher qu'on ne l'oublie.

Le Poussin était dans sa cinquantième année lors-

qu'il entreprit les sept Sacremens. Le premier fut fini au mois d'octobre 1644, c'est celui de l'Extrême-Onction. Six mois après, il l'envoya en France. Il le préféra toujours à ce qu'il fit par la suite. C'est celui où l'on trouve le plus de réminiscences de l'antique. Vers la fin de juillet de la même année, il envoya le Sacrement de Confirmation; en janvier 1647, le Baptême, la Pénitence, l'Ordre, l'Eucharistie ou la Cène; et au commencement de 1648, le dernier de cette suite, le Sacrement de Mariage. Il fut trouvé un peu inférieur aux premiers, et donna lieu à cette plaisanterie, qu'*un bon mariage est fort difficile à faire, même en peinture.*

Ces sept tableaux, qui sont tous des morceaux considérables, ne furent pas les seuls que le Poussin fit dans l'espace de ces quatre années. Il peignit encore plusieurs autres sujets pour différens amateurs, entre autres son beau Crucifiement, Moyse sauvé des eaux, une Sainte-Famille, Diogène brisant sa coupe, les Funérailles de Phocion, et les Honneurs rendus à sa cendre, deux tableaux faisant pendant l'un à l'autre; un Paysage traversé par un grand-chemin, et le Baptême de N. S. Tous ces tableaux sont fort connus, et quelques-uns ornent maintenant le Musée du Louvre.



Prudhon inv.t C. Normand sc.

